

CRÉATION ET POSTMÉMOIRE

CREATION AND POSTMEMORY

10 AVRIL – 4 MAI 2013

UNIVERSITÉ COLUMBIA
COLLOQUE ET EXPOSITION

APRIL 10, 2013 – MAY 4, 2013

COLUMBIA UNIVERSITY
SYMPOSIUM AND EXHIBITION

7,50 €



9 782918 867210

CRÉATION ET POSTMÉMOIRE

CREATION AND POSTMEMORY

10 AVRIL – 4 MAI 2013

UNIVERSITÉ COLUMBIA
COLLOQUE ET EXPOSITION

APRIL 10, 2013 – MAY 4, 2013

COLUMBIA UNIVERSITY
SYMPOSIUM AND EXHIBITION

Programme en dernières pages de ce numéro
Programme can be found at the back of this issue

2

(artabsolument)

L'ensemble de ces manifestations est organisé avec de nombreux soutiens, dont ceux de l'Université Paris 8 (EA 1579 « Littérature et histoires », EA 4010 « Arts des images et art contemporain »), de l'Université Columbia (Columbia Maison Française, Italian Academy for Advanced Studies, School of the Arts, Columbia University Seminar on Cultural Memory), de l'Université Rutgers (School of Arts and Sciences), de *Season of Cambodia Festival*, de l'Institut Universitaire de France, du Labex Arts H2H, de l'Institut Français, du Centre Bophana, de Phare Ponleu Selpak, de la Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord et de la revue *Art Absolument*.

These events have been organised with the support of many organisations, including Université Paris 8 (EA 1579, "Littérature et histoires", EA 4010 "Arts des images et art contemporain"), Columbia University (Columbia Maison Française, Italian Academy for Advanced Studies, School of the Arts, Columbia University Seminar on Cultural Memory), Rutgers University (School of Arts and Sciences), the Season of Cambodia festival, Institut Universitaire de France, Labex Arts H2H, Institut Français, the Bophana Centre, Phare Ponleu Selpak, Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord and the magazine Art Absolument.



DIRECTEUR DE LA PUBLICATION :

Teddy Tibi
teddy.tibi@artabsolument.com

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION :

Pascal Amel
pascal.amel@artabsolument.com

CONSEILLER :

Marie Filippi

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT :

Tom Laurent
tom@artabsolument.com

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION :

Pauline Mirete
pauline@artabsolument.com

DÉVELOPPEMENT ET PARTENARIATS :

Marie Courtois-Pavie
marie@artabsolument.com

CRÉATION GRAPHIQUE :

Nicolas Blanchet
nb@nanographism.com

RESPONSABLE DU SITE INTERNET :

Agence Celaneo

PUBLICITÉ :

Elios Attal – Tél. : 01 70 36 77 58
elios.attal@artabsolument.com

SERVICE DES ABONNEMENTS :

www.artabsolument.com

GESTION MARKETING DES VENTES PRESSTALIS :

Agence A.M.E. sas
4, rue Jarente, 75004 Paris
01 40 27 00 18 – Contact : Otto Borscha
oborscha@ame-presse.com

DIFFUSION LIBRAIRIE :

DIF'POP – 81, rue Romain-Rolland
93260 Les Lilas
Tél. : 01 43 62 08 07 – infos@difpop.com

PHOTOGRAVURE – IMPRIMEUR :

Jouve – 11, bd de Sébastopol – 75001 Paris

ART ABSOLUMENT est édité
par la société SUBJECTILE ART
SAS au capital de 71 000 €
Président Teddy Tibi
Commission paritaire 0414K81704
RCS Paris 510 408 560
Numéro ISSN 1634-6556
11, rue Louise Weiss – 75013 Paris
Tél. : 01 45 70 88 17

EN COUVERTURE :

Vann Nath. *Deux lotus*.
2009, gouache et acrylique sur toile,
80 x 120 cm. Collection particulière.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

Lim Sokchanlina, Long Raksmei, Séra,
Chea Sereyroth, Nathalie Prebende,
Anne-Laure Porée.

TRADUCTION :

Karen Grimwade, Pierre Bayard.

RELECTURE :

Shanny Peer, Allison Jeffrey, Elef Vakalis-Phay.

NUMÉRO SPÉCIAL AVRIL 2013

4 ÉDITORIAL

Par Pierre Bayard et Soko Phay-Vakalis

EDITORIAL

By Pierre Bayard and Soko Phay-Vakalis

TEXTES/TEXTS

6 POSTMÉMOIRE

Entretien avec Marianne Hirsch

POSTMEMORY

Interview with Marianne Hirsch

12 POSTMÉMOIRE AU RWANDA

Entretien avec Assumpta Mugiraneza

POSTMEMORY IN RWANDA

Interview with Assumpta Mugiraneza

16 POSTMÉMOIRE ET SECRET COLLECTIF EN BOSNIE

Par Pierre Bayard

POSTMEMORY AND THE COLLECTIVE SECRET IN BOSNIA

By Pierre Bayard

21 EN CONNEXION AVEC LA DOULEUR

Par Anne Aghion

CONNECTING WITH THE PAIN

By Anne Aghion

EXPOSITION/EXHIBITION

24 ATELIERS DE LA MÉMOIRE

Par Soko Phay-Vakalis

MEMORY WORKSHOPS

By Soko Phay-Vakalis

29 PLONGÉS DANS LES ARCHIVES DE L'ENFER

Par Anne-Laure Porée

DEEP IN THE ARCHIVES OF HELL

By Anne-Laure Porée

33 VANN NATH, SÉRA ET LES ARTISTES CAMBODGIENS ÉMERGENTS

Par Soko Phay-Vakalis

VANN NATH, SÉRA, AND EMERGING CAMBODIAN ARTISTS

By Soko Phay-Vakalis

ÉDITORIAL

Les meurtres de masse n'exercent pas seulement des effets sur les victimes et leurs proches, mais également sur leurs descendants, lesquels se retrouvent dans la situation paradoxale de subir les conséquences psychologiques d'événements qu'ils n'ont pas connus. C'est cette transmission du traumatisme que tente de décrire la notion de postmémoire, forgée par Marianne Hirsch dans des ouvrages comme *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory* (1997), ou, plus récemment, *The Generation of Postmemory* (2012). Elle y montre comment une forme indirecte de mémoire se met parfois en place chez ceux qui n'ont pas vécu personnellement un événement traumatique, mais en ressentent la présence active dans leur famille ou leur culture.

Faute de pouvoir reposer sur des souvenirs précis, la postmémoire accorde une grande place à l'imaginaire. Les générations suivantes tentent en effet fréquemment de reconstruire l'événement traumatique grâce aux traces qu'elles en trouvent dans différentes formes de témoignage. L'art joue un rôle majeur dans ce processus, puisque c'est parfois par les œuvres des survivants que leurs descendants ont accès à l'événement traumatique. Il intervient également comme un moyen privilégié pour ceux-ci de tenter de se représenter le passé.

C'est pour réfléchir sur ces questions que nous préparons à New York en avril 2013, dans le cadre du festival «Season of Cambodia», une série de manifestations autour des relations entre la création et la postmémoire. Ces manifestations, organisées conjointement par l'Université Paris 8, l'Université Columbia et l'Université Rutgers, s'inscrivent dans le prolongement de celles qui se sont déroulées à l'Université Paris 8 et au Forum des images en décembre 2010 et en janvier 2011.

Elles comprennent d'une part une exposition (10 avril-4 mai) dont ce hors-série d'*Art Absolument* rend compte, organisée à l'Université Columbia (Columbia Maison Française et Italian Academy for Advanced Studies) et consacrée à des artistes cambodgiens de trois générations : le peintre Vann Nath – l'un des sept rescapés du centre d'extermination S-21 –, Séra, peintre et auteur de bandes dessinées, et de jeunes artistes invités à créer, lors de trois «ateliers de la mémoire» mis en place entre 2008 et 2012, des œuvres évoquant le génocide.

Elles comprennent d'autre part un colloque international à l'Université Columbia (10-12 avril 2013) et une table-ronde à l'Université Rutgers (15 avril 2013), qui permettront de confronter dans une perspective comparatiste – que symbolise ce hors-série

EDITORIAL

The aftermath of mass murders is felt not only by the victims and their families but also by their descendants, who find themselves in the paradoxical situation of suffering the psychological effects of events they did not experience themselves. It is this transmission of trauma that the notion of postmemory —developed by Marianne Hirsch in books such as Family Frames. Photography Narrative and Postmemory (1997) or, more recently, The Generation of Postmemory (2012)— attempts to describe. Hirsch demonstrates how an indirect form of memory may develop in individuals who did not experience a traumatic event personally but feel its active presence within their family or culture.

Since postmemory is unable to draw on precise recollections, great importance is given to imagination. Indeed, subsequent generations frequently attempt to reconstruct the traumatic event using traces they find in various forms of testimony. Art has a major part to play in this process, since in some cases it is only through the works created by survivors that their descendants can access the traumatic event. Art also constitutes an ideal means for these descendants to attempt to imagine an unknown past.

It is in order to explore these issues that we are organising a series of events on the relationship between creation and postmemory, in New York in April 2013, as part of the "Season of Cambodia" festival. Organised jointly by Université Paris 8, Columbia University, and Rutgers University these events follow on from those held at Paris 8 and the Forum des Images in December 2010 and January 2011.

Events will include an exhibition (April 10, 2013 – May 4, 2013), covered by this special edition of Art Absolument, held at Columbia University (Columbia Maison Française and the Italian Academy for Advanced Studies) and devoted to three generations of Cambodian artists: the painter Vann Nath —one of seven survivors of the S-21 concentration camp—, painter and comic book author Séra, and emerging artists invited to create artworks evoking the genocide during three 'memory workshops' held between 2008 and 2012.

They will also include an international symposium held at Columbia University (April 10–12, 2013) and a panel discussion at Rutgers University (April 15, 2013), which will enable, for comparative purposes —as symbolised



Chea Serey Roth. *Autoportrait devant un crâne*. 2008, acrylique, mine graphite, sciure de bois, 150 x 200 cm. Collection particulière
Chea Serey Roth. *Self-portrait in front of a skull*. 2008, acrylic, graphite and sawdust, 150 x 200 cm. Private collection.

en donnant la parole à des spécialistes de différents génocides – la question de la postmémoire au Cambodge à la manière dont elle se pose pour d’autres événements du XX^e siècle, comme la Shoah ou les génocides arménien, bosniaque et rwandais.

Pierre Bayard et Soko Phay-Vakalis
(Université Paris 8)

Ils ont dirigé ensemble *Cambodge, mémoire de l’extrême* (Art Absolument, 2010), *Cambodge, le génocide effacé* (Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2013), et réalisé Vann Nath, *le peintre-mémoire* (Bophana Productions, 2013).

by this special edition which provides a platform for specialists of different genocides— a comparison of the issue of postmemory in Cambodia with that of other twentieth-century events, such as the Holocaust or the Armenian, Bosnian and Rwandan genocides.

Pierre Bayard and Soko Phay-Vakalis
(Paris 8 University)

They coedited *Cambodge, mémoire de l’extrême* (Art Absolument, 2010), *Cambodge, le génocide effacé* (Editions nouvelles Cécile Defaut, 2013), and filmed Vann Nath: *The Memory-Painter* (Bophana Productions, 2013).

POSTMÉMOIRE

POSTMEMORY

ENTRETIEN AVEC MARIANNE HIRSCH AN INTERVIEW WITH MARIANNE HIRSCH

Marianne Hirsch a créé la notion de « postmémoire » pour désigner les traces que les traumatismes laissent sur les générations suivant celles des victimes. Elle revient ici sur cette forme de mémoire indirecte et sur l'importance des images.

Marianne Hirsch developed the concept of postmemory to refer to the impact of traumatic experiences on the generations following the victims. Here she re-examines this form of indirect memory and the importance of images.

Pouvez-vous rappeler l'origine de la notion de « post-mémoire » et quelle définition en donneriez-vous ?

La notion de "postmémoire" désigne la relation que la "génération d'après" entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne "se souvient" que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises si profondément et avec tant d'émotion qu'elles semblent constituer une mémoire en tant que telle. Comme je la conçois, la connection avec le passé que je définis comme postmémoire ne s'opère pas au travers d'une forme particulière de remémoration, mais d'un investissement imaginaire, d'une projection et d'une création. Grandir avec le poids de souvenirs transmis qui vous submergent, être dominé par des récits d'événements qui ont précédé sa naissance ou qui se sont déroulés avant que l'on puisse en prendre conscience, c'est prendre le risque d'avoir les récits de sa propre vie déplacés, ou même évacués, par nos ancêtres. C'est être formé, bien qu'indirectement, par des fragments traumatiques d'événements qui continuent à défier la reconstruction narrative et à excéder la compréhension. Ces événements se sont produits dans le passé, mais leurs effets se prolongent dans le présent.

Une des origines de ma réflexion sur ce sujet est personnelle. En effet, il y a eu un moment, dans les années quatre-vingt, où j'ai commencé à me demander pourquoi certaines histoires que mes parents m'avaient racontées, ou pourquoi certaines scènes qu'ils avaient évoquées au sujet de ce qu'ils appelaient toujours "la guerre" étaient plus vivantes dans ma mémoire que des moments que je me rap-

What is the origin of the notion of "postmemory" and how would you define it?

"Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. As I see it, the connection to the past that I define as postmemory is mediated not by specific recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present.

One source for my thinking about this is personal. Indeed, there was a moment, in the 1980's, when I first began to wonder why certain stories that my parents had told me, or scenes they had evoked about what they always referred to as "the war," were more vibrant and more vivid in my memories than moments I recalled from my own childhood. Their accounts had the textures and qualities of memories for me, but they were clearly not my memories: I had not experienced any of them directly. I felt that I needed a term to describe this indirect form of recollection, its belatedness and its multiple mediations. And I realized then that my experiences were not at all unique. Not only did I share them with other descendants of Holocaust survivors, but they described a larger cultu-



Lorie Novak. *Vies passées (pour les enfants d'Izieu)*. 1987. |
Lorie Novak. Past Lives (for the children of Izieu). 1987. |

pelais de ma propre enfance. Leurs récits avaient la texture et la qualité de mes propres souvenirs, mais ce n'était à l'évidence pas *mes* souvenirs : je ne les avais pas vécus directement. J'ai ressenti la nécessité d'un mot qui me permette de décrire cette forme indirecte de mémoire, son caractère

ral phenomenon common to my generation – a generation dominated by histories we did not ourselves live through. Memories are not just personal or familial. They are more broadly affiliative – mediated by public images and stories that are transmitted to us from overpowering historical events like the Holocaust.



Armin Wegner. *Camp de déportés arméniens, Euphrate (Syrie)*. 1916, Fonds Wegner, Deutsches Literaturarchiv, Marbach.
 Armin Wegner. *Armenian deportee camp, Euphrates (Syria)*. 1916, Fonds Wegner, Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

“retardé” et les multiples médiations par lesquelles elle passe. Et j’ai compris alors que ces expériences n’étaient pas du tout uniques. Non seulement je les partageais avec d’autres descendants des survivants de la Shoah, mais elles décrivaient un phénomène culturel largement partagé dans ma génération – une génération dominée par des histoires que nous n’avons pas vécues nous-mêmes. Les souvenirs ne sont pas seulement personnels ou familiaux. Ils sont plus largement *affiliatifs* – entre eux et nous s’interposent des images collectives et des histoires qui nous sont transmises à propos d’événements historiques écrasants comme la Shoah.

Depuis que vous avez créé cette notion, a-t-elle connu une évolution ?

J’ai d’abord utilisé le terme de “postmémoire” dans un article consacré à *Maus* de Art Spiegelman au début des années 90. J’essaie depuis de le définir et de le préciser, sur la base de mon expérience personnelle et de ma découverte d’œuvres d’écrivains et d’artistes appartenant à ce que l’on pourrait considérer comme la “génération d’après”. En réalité, cette notion travaille à mon sens de la manière la plus nette dans l’œuvre des écrivains et des artistes qui essaient de trouver les moyens artistiques de représenter les ambivalences, les désirs et les dénis que les legs traumatiques apportent aux générations qui en héritent. La manière dont Spiegelman recourt à la bande dessinée et aux fables animalières fournit

Has this notion evolved since you first coined it?

*I first used the term “postmemory” in an article on Art Spiegelman’s *Maus* in the early 1990’s. Since then I’ve been trying to define and refine it, on the basis of personal experience and my reading and viewing of the work of writers and artists of what we might think of as the “postgenerations.” In fact, it takes shape for me most clearly in the work of writers and artists who try to find artistic means through which to figure the ambivalences, acts of desire and denial that traumatic legacies bring to the generations that inherit them. Spiegelman’s use of comics and animal fables provide good models for the mediation of memory. Although his relationship to this history is personal, familial, it is mediated by public idioms of transmission. I was thus immediately interested in the ways that others who are not directly familial, but who are generational descendants are also deeply affected by legacies of genocide and collective catastrophe. But children of survivors critiqued this, saying that their very particular experience was not give full due. I thus began to distinguish between familial and affiliative postmemory. Familial postmemory is mediated by cultural artifacts, and, conversely, the work of more distant descendants of catastrophic events, can have the power of familial inheritance through the use of certain public tropes and artistic conventions.*

de bons modèles pour la médiation de la mémoire. Bien que sa relation à cette histoire soit personnelle, familiale, elle nous parvient à travers des idiomes publics. Je me suis donc intéressée aux voies par lesquelles d'autres personnes, qui ne sont pas des descendants familiaux directs mais appartiennent à cette génération, sont elles aussi profondément affectées par l'héritage du génocide et des catastrophes collectives. Mais les enfants de survivants m'ont critiquée en disant que je niais leur expérience particulière. J'ai donc commencé à faire une distinction entre la *postmémoire familiale* et la *postmémoire affiliative*. Dans la postmémoire familiale viennent aussi s'interposer des artefacts culturels et, réciproquement, dans la postmémoire affiliative le travail psychique chez des descendants plus indirects d'événements catastrophiques peut avoir la même puissance qu'un héritage familial à travers le recours à certaines figures de style et à certaines conventions artistiques.

Pensez-vous que cette notion est aussi valable pour les autres génocides du XX^e siècle ou mériterait-elle d'être adaptée aux contextes différents où ceux-ci ont eu lieu ?

Il est incontestable qu'au début de la deuxième décennie du XXI^e siècle la Shoah ne peut plus servir de référence absolue aux discussions sur le trauma historique, la mémoire et l'oubli. En effet, la multiplication des génocides et des catastrophes collectives de ces dernières décennies et leurs effets cumulatifs ont rendu encore plus urgente l'étude de la mémoire et de la transmission. Le processus et la structure de cette transmission intergénérationnelle que je désigne comme la postmémoire sont devenus un important outil d'analyse et un objet d'étude dans de nombreux contextes qui vont de l'esclavage aux Etats-Unis à la décolonisation, à la guerre du Vietnam, aux dictatures en Amérique du sud et en Europe de l'Est, aux camps d'internement des Japonais aux Etats-Unis, aux "générations volées" en Australie, à d'autres cas encore. Ils sont bien sûr particulièrement pertinents pour les génocides arméniens, rwandais et cambodgiens puisque ceux-ci sont très proches de la Shoah. Ces résonances et ces connexions sont importantes et annoncent de nouvelles directions de travail dans le domaine des "memory studies".

La photographie joue un rôle privilégié dans vos réflexions sur la postmémoire. Pouvez-vous préciser ce rôle ? Au Cambodge, pendant les Khmers rouges, prendre ou même garder une photographie était interdit. Peut-on imaginer les effets que cette interdiction a eus sur la postmémoire ?

Plus que les récits oraux ou écrits, les photographies qui survivent à la destruction de masse et aux sujets photographiés opèrent comme les revenants d'un monde passé irrémédiablement perdu. Les photographies ou les images analogiques, en particulier,

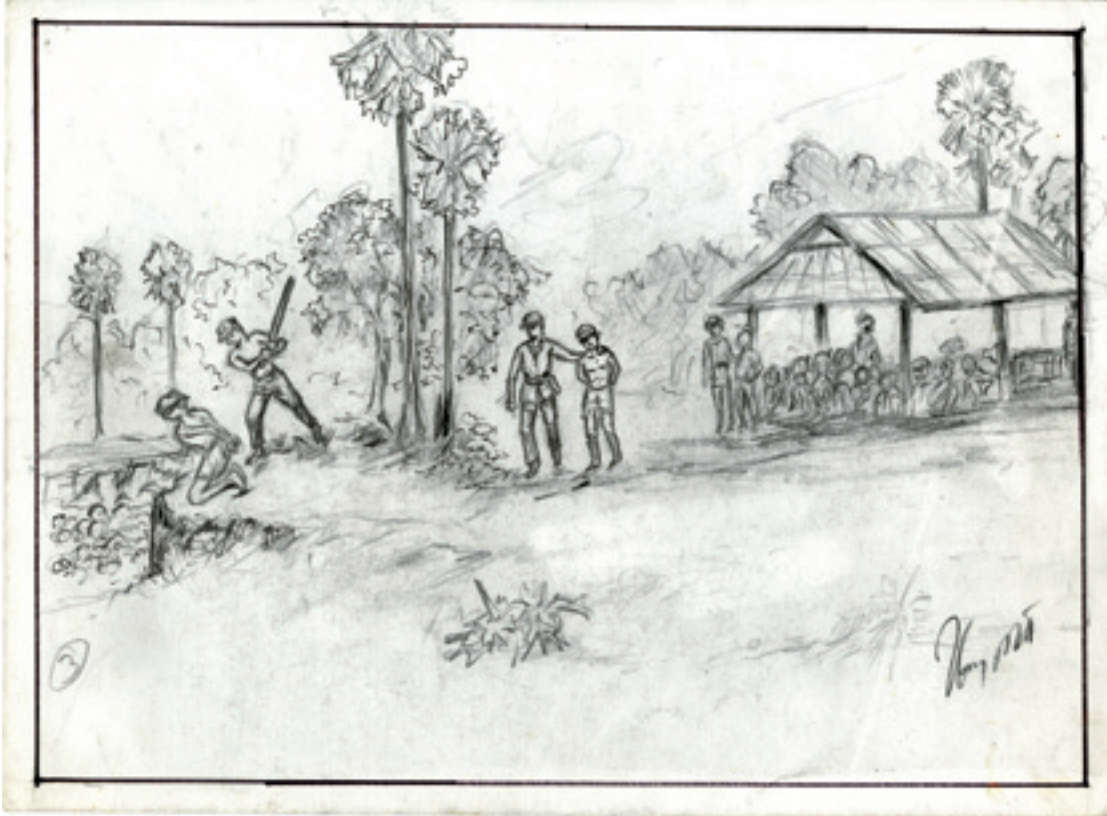
Do you think that this notion is equally valid for other 20th century genocides or would it need to be adapted for the different contexts in which these occurred?

Clearly, at the beginning of the second decade of the twenty-first century, the Holocaust can no longer serve as the limit case in discussions of historical trauma, memory and forgetting. Indeed, the multiplication of genocides and collective catastrophes in the last decades and their cumulative effects have made the study of memory and transmission ever more urgent. The process and structure of intergenerational transmission that I understand as postmemory has become an important explanatory vehicle and object of study in numerous contexts ranging from American slavery to decolonization; the Vietnam war, the dictatorships in Latin America and Eastern Europe, the Japanese internment camps in the U.S., the stolen generation in Australia, and others. They are, of course, especially pertinent to the Armenian, Rwandan and Cambodian genocides since these most closely relate to the Holocaust. These resonances and connections are important and announce new directions in the field of memory studies.



Lorie Novak. *Postmémoire*. 2011.

Lorie Novak. *Postmemory*. 2011.



Vann Nath. *Chœung Ek* ("Champs de la mort"). 2010, mine graphite sur papier, 27 x 37 cm. Collection particulière.

Vann Nath. *Chœung Ek* ("Killing Fields"). 2010, graphite on paper, 27 x 37. Private collection.

sont des preuves de présences passées. Elles entretiennent une relation indexicale avec l'objet qui se trouvait devant l'objectif. Mais elles acquièrent aussi rapidement une signification symbolique et représentent donc davantage qu'elles-mêmes. L'absence de photographies devrait donc, j'imagine, être dévastatrice, puisqu'elle prive de cette preuve visuelle. Mais, à l'inverse, la photographie d'une atrocité, comme les images de torture à Abu Ghraib ou les images d'exécution, est aussi une forme d'atrocité. La Shoah est l'un des événements historiques les plus photographiés du XX^e siècle : littéralement des millions d'images ont survécu à la période, des images prises par les criminels, les témoins et même les victimes. Et pourtant, comme pour de nombreux événements extrêmes, on ne se souvient de la Shoah que par un petit nombre d'images iconiques – le garçon avec les mains levées à Varsovie, les grilles d'Auschwitz avec l'indication "Le travail rend libre", le visage d'Anne Frank. La manière et la raison pour lesquelles certaines images deviennent iconiques au détriment de tant d'autres est, je pense, un symptôme de la postmémoire. Et l'absence ou la présence réduite de photographies produit un autre symptôme, le besoin impérieux de créer un témoignage visuel à travers l'art.

Pouvez-vous imaginer les effets que les nouvelles technologies exercent sur la postmémoire ?

Les travaux universitaires sur la Shoah ont redouté ce moment où les survivants et les autres témoins allaient disparaître. Comment l'Histoire peut-elle

Photography plays a privileged role in your reflections on postmemory. Can you specify this role further? In Cambodia, under the Khmers Rouges, photography was radically outlawed. Can you imagine the effects that such an interdiction would have on postmemory?

More than oral or written narratives, photographic images that survive massive destruction and outlive their subjects function as ghostly revenants from an irretrievably lost past world. Photographs, analog photographs, in particular are evidence of past presence. They have an indexical relationship to the object that was before the lens. But they also quickly acquire symbolic significance and thus they are more than themselves. The absence of photographs would, I imagine, be devastating in that it would constitute an absence of visual evidence. But, conversely, photography of atrocity is also a form of atrocity: witness images of torture in Abu Ghraib, or images of executions.

The Holocaust is one of the most widely photographed historical events of the twentieth century: literally millions of images survive from the period, images taken by perpetrators, bystanders and even by victims. And yet, like many events of extremity, the Holocaust is remembered by a small number of iconic images – the boy with his hands up from Warsaw, the gates of Auschwitz with the "Arbeit macht frei" sign, the image of Anne Frank's face. How and why certain images become iconic at the expense of so many others is, I argue, a symptom of postmemory. And the absence or minimal presence of photographs brings with it another symptom, the urge to create visual evidence through art.



Photogramme de *Mon voisin mon tueur* (2009) d'Anne Aghion. |
 Frame from *My Neighbor My Killer* (2009) by Anne Aghion. |

se transmettre sans leur témoignage ? La deuxième génération s'est comportée en gardien, déterminant les formes de transmission qui étaient valables et celles qui ne l'étaient pas. Mais il nous faut maintenant prendre conscience que nous devons nous-mêmes transmettre l'histoire à la troisième génération et la mettre à la disposition d'autres personnes, de telle sorte qu'elles puissent la relier à leurs propres histoires, qui sont très diverses. Le futur, tel que je l'imagine, jouera sur les comparaisons et les connexions, il sera dominé par les nouveaux médias et les nouvelles stratégies de mémorialisation qui sont mis en place dans les nouveaux musées et mémoriaux. La Shoah n'est qu'un événement dans un espace global de commémoration qui est maintenant dominé par les nouvelles technologies de la mémoire. Les archives digitales sont illimitées, sans lieu, mobiles. Je vois l'internet et le web comme des espaces dans lesquels la mémoire circule grâce à la possibilité de se connecter et je pense qu'il est urgent que nous réfléchissions à ces nouvelles dimensions de la mémoire, qui jouent sur la comparaison et la connexion. ■

Can you imagine the effects of the new technologies on postmemory?

Scholarly work on the Holocaust has looked to this moment, when survivors and other contemporary witnesses are leaving our midst, with great trepidation. How will the story survive without their acts of witness? The second generation has acted as a gate-keeper, determining what forms of transmission are valid, and which are not. But we now have to realize that we are ourselves handing the story on to the third, and making it available for others to connect to their own very different histories. The future, as I see it, is comparative and connective, it is dominated by new media and new strategies of memorialization that are being invented in new museums and memorials. The Holocaust is one event in a global space of remembrance that is now dominated by new technologies of memory. Digital archives are endless, ubiquitous and mobile. I see the internet and the World Wide Web as spaces in which memory circulates in this medium of connectivity and I see it as urgent that we reflect on these comparative and connective dimensions of memory. ■

Marianne Hirsch est professeure de littérature comparée à l'Université Columbia. Elle a publié de nombreux livres parmi lesquels *The Mother/Daughter Plot* (1989), *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory* (1997), *Teaching the Representation of the Holocaust* (2004), *Rites of Return* (2011), *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*, et, avec Leo Spitzer, *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory* (2010). Elle est présidente de la *Modern Language Association of America*.

Marianne Hirsch is Professor of Comparative Literature at Columbia University. She has published numerous books, including The Mother/Daughter Plot (1989), Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory (1997), Teaching the Representation of the Holocaust (2004), Rites of Return (2011), The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust, and, with Leo Spitzer, Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory (2010). She is President of the Modern Language Association of America.

POSTMÉMOIRE au *POSTMEMORY IN*

RWANDA

ENTRETIEN AVEC ASSUMPTA MUGIRANEZA *INTERVIEW WITH ASSUMPTA MUGIRANEZA*

Assumpta Mugiraneza montre l'importance de l'art dans la transmission de la mémoire, notamment les formes artistiques – propres aux Rwandais – qui privilégient le « verbe », le chant, la poésie...

Assumpta Mugiraneza demonstrates the importance of art in the transmission of memory, in particular those art forms – peculiar to Rwandans – that harness 'the word', such as songs and poetry...

Par la notion de « postmémoire », Marianne Hirsch évoque ce type particulier de mémoire qui relie à un traumatisme la génération suivant celle des victimes. Pensez-vous que cette notion soit opératoire dans le cas du génocide des Tutsi ?

Au Rwanda, nous vivons encore le temps du génocide, le crime est encore présent dans nos vies. On trouve encore des fosses communes, beaucoup n'ont pas encore trouvé les corps des leurs, on assiste souvent à des crises post-traumatiques, la vie reste empreinte du génocide. Ceux qui sont nés après cherchent à se forger une histoire du génocide, ils puisent dans cette ambiance d'un « génocide de proximité » dans laquelle la société entière baigne encore.

J'ai commencé à rencontrer de jeunes poètes qui veulent chanter les leurs, disparus avant leur naissance. J'ai entendu des jeunes qui essayaient de s'interroger sur le génocide. Pourquoi un tel ne s'est-il pas caché avec un tel qui a survécu ? Pourquoi l'armée du Front Patriotique Rwandais n'a-t-elle pas gagné la guerre plus vite pour épargner les leurs qu'ils n'ont pas connus ? De ces interrogations sortent des réponses plus ou moins abouties qui pourraient prochainement s'exprimer artistiquement. Le Rwanda s'est ouvert au monde, la vidéo, la peinture, le dessin, le théâtre ont vu le jour et ces jeunes s'y essaient ou s'y essaieront bientôt. La vie de ceux qui sont nés après (famille de bourreaux ou de victimes) n'échappe nullement au génocide, leur rapport au monde en est marqué.

Marianne Hirsch uses the notion of 'postmemory' to evoke that particular type of memory that links the subsequent generation to a traumatic event. Do you think this notion is at work in the case of the genocide against the Tutsis?

In Rwanda we continue to live through the genocide; the crime is still part of our lives. We are still uncovering mass graves; many people have yet to find the bodies of their relatives; we often witness attacks of post-traumatic stress and life continues to be coloured by the genocide. Those born after the event are attempting to create a history of the genocide for themselves, drawing on the atmosphere of a 'genocide of proximity' which pervades the entire society to this day.

I began meeting with young poets wanting to lament the relatives who died before they were born. I have heard young people attempt to ask themselves about the genocide. Why didn't so-and-so hide with so-and-so who survived? Why didn't the Rwandan Patriotic Front win the war sooner in order to spare the relatives these youths never knew? These questions have given rise to more or less fully developed answers that could shortly be given artistic expression. Rwanda has opened up to the world; video, painting, drawing and theatre have emerged and these youngsters are trying their hand at them, or will do so soon. The lives of those born after (the family of perpetrators or victims) have not escaped the genocide; it is visible in the way they relate to the world.



Enfant et cadavres. Photographie prise par Danièle Lacourse en août 1994 au Rwanda. |
Child and Corpses. Photograph taken by Danièle Lacourse in August 1994 in Rwanda. |

Comment se fait la transmission du génocide au Rwanda ?

La question de la « transmission » est une question cruciale mais qui, malheureusement, ne trouve pas encore d'espace de débat, de co-construction des connaissances. Cela est vrai autant pour l'histoire du génocide sur lequel on bavarde beaucoup mais on s'interroge si peu, que du rapport au passé en général, à l'Histoire. Le genèse d'un génocide est un long processus qui prend le temps de désagréger les valeurs d'une société, ses repères et son identité. La colonisation, à la fin du XIX^e siècle, a introduit au Rwanda la notion de hiérarchie des races et le déni de soi en tant qu'être indigène et païen, nécessaire pour espérer approcher le monde moderne christianisé. Une fracture historique, politique, sociale qui va marquer tout Rwandais et pour longtemps. Les idées de la *Révolution de 59* vont finir de saper tout espoir de rétablir un rapport de transmission entre le passé et le présent, entre les générations. L'avènement du génocide vient anéantir les rapports à l'individu, à la collectivité. Je n'entends pas crier au désespoir, mais il n'est pas abusif de tirer la sonnette d'alarme pour dire qu'il y a un gros risque de fracture intergénérationnelle aux conséquences incalculables dans un Rwanda post-génocide.

How is the genocide transmitted in Rwanda?

'Transmission' is a crucial issue but one which, unfortunately, has not yet found a space for debate, for the co-construction of knowledge. This is as true for the history of the genocide, about which people talk a lot but ask themselves few questions, as for our relationship with the past in general, with History. Genocide comes about through a long process which erodes a society's values, its points of reference and its identity. The colonisation of Rwanda at the end of the nineteenth century introduced the notion of a hierarchy of races and the denial of the self as an indigenous and pagan being, necessary in order to have a chance of approaching the modern Christian world. This constituted a historical, political and social fracture that would leave a long-standing mark on all Rwandans. The ideas of the Revolution of 1959 put an end to all hope of re-establishing a relationship of transmission between past and present, between generations. The arrival of the genocide destroyed the way people related to the individual, to the community. This is not meant to be a cry of despair, but it is not wrong to sound the alarm and say that there is a significant risk of an intergenerational divide that would have incalculable consequences in a post-genocide Rwanda.



Alfredo Jaar. *Épilogue*. 1998, film 35 mm transcrit en numérique, 3 minutes. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Lelong, New York.
Alfredo Jaar. *Epilogue*. 1998, 35 mm film transferred to DVD, 3 minutes. Courtesy of the artist and Galerie Lelong, New York.

Le fait qu'il y ait eu des procès très tôt – contrairement, par exemple, au Cambodge – a-t-il eu des effets sur cette transmission ?

J'aime dire que le premier acquis de ces procès, les gacaca ou les autres, y compris le TPIR (Tribunal pénal international pour le Rwanda), c'est d'avoir permis de mettre des mots sur un crime qui perdurait au Rwanda depuis 59, mais qui n'était pas considéré comme tel, qui n'était réprimé par personne : tuer un tutsi n'avait jamais semblé être un délit et encore moins un crime. J'ai déjà évoqué la notion de « génocide de proximité », cette proximité peut parfois tourner à la promiscuité lorsqu'elle n'épargne pas les enfants par exemple. Les tribunaux gacaca étaient partout sur les collines du Rwanda, les enfants y ont assisté, les jeunes et les moins jeunes. Un espace de libération de la parole était en négociation et des choses ont été dites, qualifiées, décrites, analysées... la communauté tout entière semblait imbibée de cette actualité, de cette parole si lourde à porter, à dire, à entendre... à partager. On peut penser que c'est une base pour une certaine transmission, mais avec quel risque ou quel poids traumatique ?

Has the fact that trials were held rapidly —unlike in Cambodia, for example— had an effect on this transmission?

I like to say that the main benefit of these trials, the Gacaca courts or others, including the ICTR (International Criminal Tribunal for Rwanda), is that they put into words a crime that had existed in Rwanda since 1959 but which was not seen as such and which went uncurbed: killing a Tutsi had never appeared to be an offence, much less a crime. I have already touched upon the notion of 'genocide of proximity'; at times this proximity can become excessive when it does not spare children, for example. The Gacaca courts were located throughout the hills of Rwanda; children young or old were present. A place for free expression was being negotiated and things were said, named, described and analysed. The entire community seemed to be pervaded by the events, by those words that were so hard to bear, to say, to hear, and to share. These trials could be considered a basis for a kind of transmission, but at what risk, with what traumatic burden?

Certaines formes artistiques, au Rwanda, sont-elles plus présentes que d'autres dans cette transmission ?

Le Rwandais se définit avant tout comme un être du verbe, c'est par le verbe qu'il représente son rapport au monde, à l'univers. Il n'a pas dans sa tradition artistique de littérature, de peinture, de sculpture ... pas d'architecture. Mais un verbe très sophistiqué, très élaboré, qui met en représentation des tableaux dignes des plus grands peintres. Un verbe qui permet de mettre en scène des paysages, des personnages, des histoires complexes et diversifiées : reportages de guerre, événements marquants comme les famines, les fêtes. Froidement ou avec une pointe d'ironie, de dérision. Le Rwandais s'exprime par le chant et la poésie plus que toute autre forme artistique. La poésie n'a pas qu'une fonction esthétique, elle exulte, raconte des faits, fixe des défis, structure les rapports sociaux. Le chant permet de mettre des mots sur des événements extrêmes (deuil, disette, guerre, absence, etc.), mais aussi de dire la beauté, l'amour, la bravoure, le bonheur d'avoir des enfants, la prospérité, etc. Pour mettre des mots sur le génocide par exemple, le chant a été la première forme d'expression artistique, presque naturellement, comme le montrent Suzanne Nyiranyamibwa et Mariya-Yohana. Lorsque la propagande ne se mêle pas de la vie artistique rwandaise, c'est le chant et la poésie qui expriment le mieux l'indicible. ■

In Rwanda, are certain art forms more active in this transmission than others?

The Rwandan defines himself above all as a linguistic animal; it is through language that he depicts his relationship to the world, to the universe. Rwanda's artistic tradition has no literature, painting or sculpture, no architecture, but a highly sophisticated and elaborate language that paints pictures worthy of the greatest painters. A language that depicts landscapes, characters, complex and varied stories: war reports, memorable events such as famines and celebrations. Coldly or with a touch of irony or derision. The Rwandan expresses himself through songs or poetry more than any other art form. Poetry does not have a merely aesthetic function; it exults, relates events, sets challenges and structures social interactions. Songs make it possible to put extreme events (bereavement, food shortages, war and absence, for example) into words, but also to express beauty, love, bravery, the joy of having children, prosperity. Songs, for example, were the first form of artistic expression to put the genocide into words, almost naturally, as shown by Suzanne Nyiranyamibwa and Mariya-Yohana. When propaganda does not interfere with the artistic life of Rwanda, it is songs and poetry that best express the unspeakable. ■

Alfredo Jaar. *Let There be Light*. 1996, installation de 10 caissons lumineux avec texte. Courtesy de l'artiste, New York.

Alfredo Jaar. *Let There be Light*. 1996, installation consisting of 10 lightboxes with accompanying text. Courtesy of the artist, New York.

Assumpta Mugiraneza, diplômée en psychologie sociale et en science politique, a été enseignante en psychologie à l'Université Paris 8. Elle a collaboré pendant près de 10 ans à la traduction et à l'adaptation des films d'Anne Aghion. Depuis plus de quinze ans, elle s'est investie dans la recherche sur l'histoire des génocides et des violences extrêmes. Elle est la directrice du Centre IRIBA, à Kigali, qui regroupera des films, des photographies et des documents audio datant du début de la période coloniale jusqu'à aujourd'hui et organisera des expositions itinérantes.

Assumpta Mugiraneza, a graduate in social psychology and political science, previously taught psychology at Paris 8 University. She worked for almost ten years on the translation and adaptation of Anne Aghion's films. She has spent over fifteen years researching the history of genocides and acts of extreme violence. She is head of the IRIBA Centre for Multimedia Heritage, in Kigali, which will bring together films, photographs and audio documents dating from the beginning of the colonial period to the present day, and organise travelling exhibitions.



POSTMÉMOIRE ET SECRET COLLECTIF en BOSNIE

POSTMEMORY AND THE COLLECTIVE SECRET IN BOSNIA

PAR PIERRE BAYARD
BY PIERRE BAYARD

Pierre Bayard montre à partir du film *Grbavica*, de Jasmila Zbanic, comment la « génération d'après », en Bosnie, est marquée par un secret collectif, portant sur les enfants nés de viols.

Pierre Bayard uses the film Grbavica, by Jasmila Zbanic, to illustrate how the 'generation after' in Bosnia is affected by a collective secret concerning the children born of rape.

Le film *Grbavica*, de la cinéaste bosnienne Jasmila Zbanic, née en 1974, n'a pas été réalisé par une artiste de la seconde génération, puisqu'elle-même a connu la guerre. Cette œuvre est pourtant doublement liée à la question de la postmémoire, à la fois par l'histoire qu'elle raconte et par l'effet important qu'elle a eu en Bosnie.

L'histoire se déroule à Sarajevo une quinzaine d'années après la guerre. L'héroïne, Esma, une femme d'une quarantaine d'années, vit seule avec sa fille adolescente, Sara. L'un des professeurs du lycée de la jeune fille a décidé d'organiser une excursion en bus. Les frais que les parents doivent acquitter sont assez élevés, surtout dans une société marquée par le chômage, et Esma éprouve de grandes difficultés à réunir la somme.

Mais Sara apprend que paieront des droits très réduits les enfants des héros, c'est-à-dire des soldats bosniens morts dans les combats. Ayant été élevée par sa mère dans l'idée que son père était décédé au front, elle lui demande le certificat dont bénéficient les familles des combattants morts. Esma affirme dans un premier temps qu'elle ne parvient pas à retrouver le document, mais, sa fille se faisant de plus en plus pressante, elle est finalement contrainte de lui avouer qu'elle n'est pas la fille d'un héros, mais le fruit d'un viol commis pendant la guerre dans le camp de prisonnières où elle-même était détenue.

The film Grbavica, by Bosnian filmmaker Jasmila Zbanic, born in 1974, is not the work of a second-generation artist since the director herself lived through the war. Yet the film is linked to the issue of postmemory both through the story it tells and the impact it had in Bosnia with its exploration of a taboo subject.

The story is set in Sarajevo approximately fifteen years after the war. The main character, Esma, a woman in her early forties, lives alone with her teenage daughter Sara. One of the young girl's teachers has decided to organise a school coach trip. The cost for parents is quite steep, particularly in a society marked by unemployment, and Esma struggles to find the money.

However, Sara learns that the children of war heroes, in other words Bosnian soldiers killed in action, are entitled to a discount. Having been raised to believe her father died in combat, she asks her mother for the certificate given to families of the war dead. At first Esma claims that she cannot find the document; then, when pressed, is forced to admit to Sara that she is not the daughter of a war hero but rather the product of a rape committed during the war in the prison camp where she was being held.

Jasmila Zbanic's film clearly illustrates how the passage of suffering takes place from one generation to the next. Traumatized by her experience, Esma cannot bear to be in close proximity to a male body, which sends her into a panic. What is described here



Le film de Jasmila Zbanic montre bien comment s'effectue le *passage de souffrance* d'une génération à l'autre. Traumatisée par ce qui lui est arrivé, Esma ne peut supporter la présence trop proche d'un corps masculin, qui la plonge dans la panique. Ce qui est ici décrit est conforme à la théorie freudienne du traumatisme. Trop violent, l'événement traumatique ne peut trouver place dans le psychisme. Il ne peut donc être l'objet d'une élaboration psychique, ou, selon la belle expression de Lacan, *ne cesse pas de ne pas s'écrire*. Il fait alors retour chez Esma dans toutes les circonstances de la vie qui peuvent lui rappeler le viol. Les choses se passent de manière différente à la génération suivante, puisque Sara n'a pas vécu la guerre, n'a pas connu de traumatisme direct et ignore a priori ce qui est arrivé à sa mère. Elle est pourtant bien marquée – et c'est en cela qu'il y a postmémoire – par des événements qui ne lui sont pas personnellement arrivés et dont elle ne cesse de subir les conséquences psychiques. Mais les choses se compliquent dans la mesure où la problématique de la postmémoire croise ici celle du secret, puisque ce sont de faux souvenirs qu'Esma transmet à Sara.

is consistent with the Freudian theory on trauma. The traumatic event is so violent that it can find no place in the psyche and thus cannot be worked through, or, to borrow Lacan's wonderful expression, it never stops not being written. In the case of Esma, it therefore resurfaces in any situation that reminds her of the rape. Things are different for the subsequent generation because Sara did not live through the war, suffered no trauma herself and in principle is unaware of what happened to her mother. And yet she clearly has been marked – hence there is postmemory – by events she did not personally experience and whose psychological consequences she continues to suffer. However, matters are further complicated in this case since the issue of postmemory overlaps here with that of secrecy, for the memories Esma has passed on to Sara are false. Indeed, all the elements of the family secret can be found in Sara's psychological experience, starting with splitting. In most cases family secrets are not unknown to subsequent generations. They reside in an area of intermediate knowledge, both known and unknown, as if the psychic apparatus was divided into an unconscious part, which knows, and a conscious part, which does not.



Tous les éléments du secret de famille se retrouvent en effet dans l'expérience psychique de Sara, à commencer par le *clivage*. La plupart du temps, les secrets de famille ne sont pas ignorés des générations suivantes. Ils se situent dans un espace de connaissance intermédiaire, à la fois sus et non sus, comme si l'appareil psychique se scindait entre une partie consciente, qui ignore, et une partie inconsciente, qui sait. Le clivage est étroitement lié au *déni*, une grande partie de l'activité consciente du sujet visant à ne pas voir la réalité en face.

Ce savoir inconscient est d'autant plus informé que, suivant l'expression du psychanalyste Serge Tisseron, le secret *suinte*¹. Le mot de *suintement* évoque des circonstances où un liquide théoriquement contenu se met à filtrer sous forme d'humidité ou goutte à goutte. Transposé dans le contexte psychique, il signifie que le secret, aussi bien caché soit-il, se laisse deviner par un certain nombre de signes discrets, que capte l'inconscient.

Il est ainsi peu probable que Sara n'ait pas remarqué certains comportements étranges de sa mère, en particulier la manière dont elle supportait difficilement la présence physique des hommes. On peut penser aussi que le *suintement* s'est produit au fil des années dans la manière dont la mère parlait – ou ne parlait pas – à sa fille de son père, dans la gêne qui est la sienne chaque fois qu'elle répond à des questions et, plus encore peut-être, par ce que montre la circulation de la caméra dans l'appartement tout au long du film, à savoir l'absence totale de photographie.

Mais les théories du secret de famille ne suffisent pas à rendre compte de ce que montre le film. L'une des particularités de la situation décrite est en effet que se croisent un secret individuel et un secret collectif. Le secret individuel porte à la fois sur la violence dont a été victime Esma et sur les origines de Sara, le secret collectif sur les viols de dizaines

Splitting is closely linked to denial, with a large part of the subject's conscious activity aimed at not facing reality. This unconscious knowledge is all the better informed because, to use the psychoanalyst Serge Tisseron's expression, secrets seep out¹. The term seepage evokes circumstances in which a theoretically contained liquid begins to filter out as humidity or drop by drop. The meaning, when transposed to a psychological context, is that secrets, however well concealed, are given away by a certain number of discreet signs that are picked up by the unconscious.

It is thus unlikely that Sara has not noticed some of her mother's strange behaviour, particularly her distress in the presence of a male body. We may also consider seepage to have occurred over the years through the way Esma spoke —or did not speak— to Sara about her father, through her discomfort when replying to questions about him and, perhaps even more so, through what the camera shows throughout the film as it pans around the apartment, namely the total absence of photographs. However, theories on the family secret alone cannot explain what the film demonstrates. What distinguishes the situation described is the overlapping between an individual secret and a collective one. The individual secret concerns both the violence suffered by Esma and the truth of Sara's origins; the collective secret that of the rape of thousands of Bosnian women and the fact



Louis Jammes. *Sarajevo*. 1994, tirage argentique, 165 x 125 cm, courtesy Galerie RX, Paris. |
Louis Jammes. Sarajevo. 1994, black and white photograph, 165 x 125cm, courtesy of Galerie RX, Paris. |

de femmes bosniennes et sur le fait que des milliers d'enfants sont le produit de ces viols. Les secrets ici en cause ne relèvent pas seulement de la sphère individuelle, comme de nombreux secrets de famille, mais également et en même temps de la sphère collective. Ce sont non seulement des secrets

that thousands of children resulted from these rapes. The secrets in question here do not belong solely to the individual sphere, as is the case with many family secrets, but also, and simultaneously, to the collective sphere. Not only are these secrets peculiar to an entire community, they are also shared secrets in the sense



Louis Jammes. *Sarajevo*. 1994, tirage argentique, 165 x 125 cm, courtesy Galerie RX, Paris.

Louis Jammes. *Sarajevo*. 1994, black and white photograph, 165 x 125 cm, courtesy of Galerie RX, Paris.

communs à toute une communauté, mais également des secrets partagés au sens où leur présence simultanée chez un grand nombre de sujets crée un *espace psychique collectif*, distinct de chaque espace psychique individuel, avec ses règles de fonctionnement et ses modalités d'échange propres.

Dans cet espace psychique collectif on retrouve tous les éléments signalés pour le secret individuel, à commencer par le couple du déni et du clivage, ainsi que le suintement. Mais cet espace collectif – où se joue un croisement des postmémoires – met en jeu une dynamique beaucoup plus importante que le cercle familial, puisque de nombreux modes de relation entre les êtres non seulement se déroulent sur fond de ce secret et en portent donc les traces, mais ont même pour fonction de gérer collectivement ce secret en trouvant les moyens de vivre avec. ■

1. Serge Tisseron, *Secrets de famille mode d'emploi*, Marabout, 2006, p. 35 et sq.

that their simultaneous presence in a large number of subjects creates a collective psychic space, separate from each individual psychic space, with its own operating rules and forms of exchange.

This collective psychic space contains all the elements relative to individual secrets, beginning with the denial-splitting pair and seepage. However, this collective space—in which there is a meeting of post-memories—brings into play a much more important dynamic than the family circle, since many types of interpersonal relationships are not only underpinned by this secret and bear the traces, but even function to collectively manage the secret by providing the means for an entire community—unable to accept the secret being revealed—to live with it. ■

1. Serge Tisseron, *Secrets de famille mode d'emploi* [*Family Secrets: A User Manual*], Marabout, 2006, p. 35 et seq.

Pierre Bayard est professeur de littérature française à l'Université Paris 8 et membre de l'Institut Universitaire de France. Il est l'auteur de nombreux essais sur la littérature – dont *Qui a tué Roger Ackroyd?* (Minuit, 1998), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* (Minuit, 2007) et *L'Affaire du chien des Baskerville* (Minuit, 2008) –, traduits en une trentaine de langues, et a dirigé plusieurs volumes collectifs sur les meurtres de masse. Dernier ouvrage publié : *Aurais-je été résistant ou bourreau?* (Minuit, 2013).

Pierre Bayard is Professor of French Literature at Paris 8 University and member of the Institut Universitaire de France. He is the author of numerous essays on literature—including Who Killed Roger Ackroyd? (New Press, 2000), How to Talk About Books You Haven't Read (Bloomsbury Publishing, 2007) and Sherlock Holmes was Wrong (Bloomsbury Publishing, 2010)—, translated into over thirty languages, and the editor of several contributed volumes on mass murders. His most recently published work is Aurais-je été résistant ou bourreau? (Minuit, 2013).

En connexion avec La DOULEUR *CONNECTING WITH THE PAIN*

PAR ANNE AGHION
BY ANNE AGHION

Anne Aghion revient sur la genèse de son film majeur *Mon voisin mon tueur*. Cette reconstruction mémorielle au Rwanda fait écho à la Shoah et à sa propre histoire.

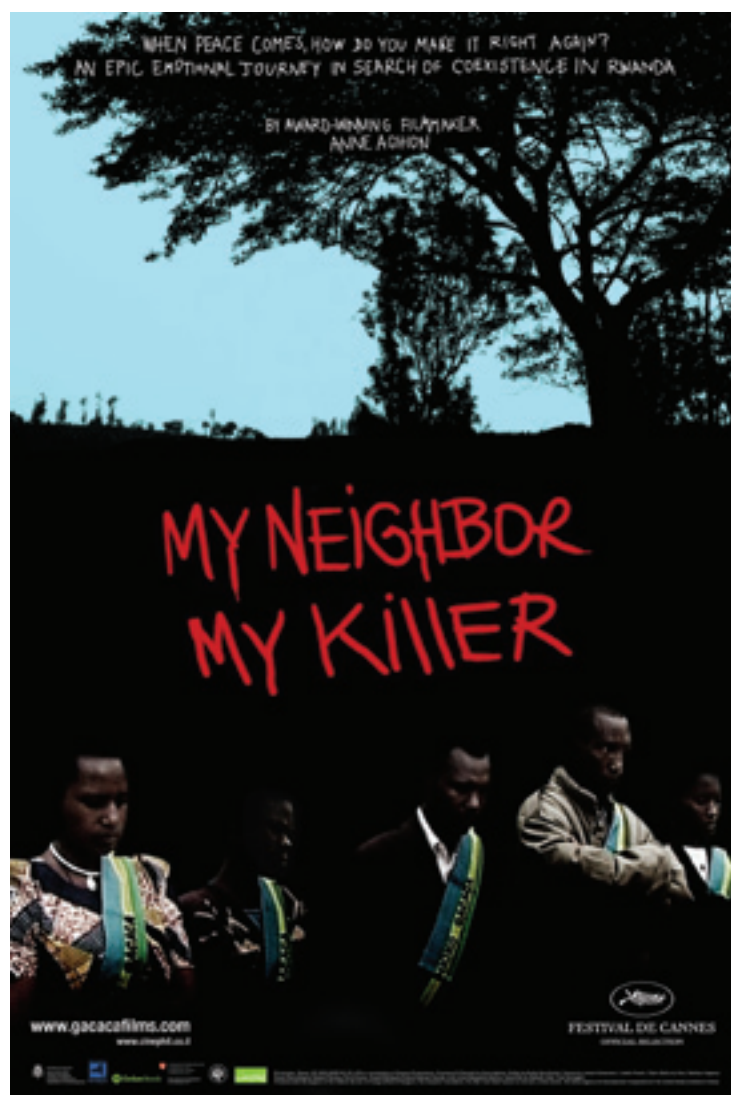
Anne Aghion looks back at the creation of her greatest film My Neighbor My Killer. This reconstruction of memory in Rwanda echoes the Holocaust and her own history.

Je me suis rendue au Rwanda pour la première fois afin d'y réaliser un film sur les juridictions *Gacaca* (pr. Ga-TCHA-tcha), ces tribunaux de proximité que le gouvernement rwandais avait décidé de mettre en place pour juger les crimes du génocide de 1994. Je voulais voir de près à quoi ressemblerait cette tentative de justice complète, qui devait permettre aux rescapés et aux bourreaux de se remettre à vivre ensemble dans ce petit pays ravagé par le cataclysme du génocide le plus efficace du XX^e siècle.

J'avais alors l'intention de suivre la mise en place des *Gacaca* dans une petite communauté rurale, et de clore le récit du film avec les premiers procès prévus

I first went to Rwanda in order to make a film on the Gacaca (pr. Ga-TCHA-tcha) trials, the community based courts that the Rwandan government had decided to put into place to judge the crimes of the 1994 genocide. I wanted to see up close what this experiment in total justice looked like. After the most efficient genocide of the 20th century, where close to 800,000 people were massacred with machetes and clubs in less than 100 days, the Gacaca were to be the most ambitious process of local justice ever attempted. Regular people all over the country would judge close to one-and-a-half million people—their childhood friends and neighbors, their brothers and cousins—for the most heinous of crimes. The Gacaca were meant to allow survivors and perpetrators to start living together again. And I wanted to see how that was possible.

My intention then was to follow the first steps of the Gacaca in a small rural community, and for the film to





sur cette colline. Très vite, je me suis rendue compte que l'établissement des *Gacaca* prendrait plus de temps que je l'avais imaginé, et j'ai donc commencé par faire un premier film d'une heure, puis un deuxième, avant même que les procès ne démarrent. Après près de dix ans de tournage, *Mon voisin mon tueur* est le film que je suis partie faire fin 1999 lorsque j'ai démarré cette aventure.

L'idée des *Gacaca* me semblait être d'une audace folle. Il s'agissait non seulement de restituer chaque crime à son auteur, mais aussi de faire en sorte que la vérité soit exprimée au grand jour, à l'image de ce génocide dont on ne cesse de répéter qu'il a été perpétré au grand jour. Enfin, l'objectif des *Gacaca* était aussi d'avoir une fonction cathartique pour permettre aux Rwandais des collines – Hutu, Tutsi et Twa – de retisser les liens sociaux qui les unissaient depuis des générations, et de permettre aux générations futures de coexister en paix.

Pour mieux comprendre les enjeux de cette reconstruction, il faut imaginer que le Rwanda aujourd'hui, c'est un peu comme si, dans les années 50, on avait mis la Pologne, l'Allemagne, la France et Israël à l'intérieur des mêmes frontières, sans aucune possibilité pour les Juifs de quitter le territoire, et de même pour les gens qui avaient tenté de les exterminer. Lorsque l'on voit comment la douleur perdure plus de 60 ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, on commence à prendre la mesure de l'ampleur de la tâche qui attend les Rwandais.

Comme beaucoup de personnes de ma génération ayant grandi en France après la Shoah, j'ai éprouvé le besoin presque thérapeutique de comprendre et surtout de ressentir ce que la génération de mes parents – des Juifs – avait éprouvé au sortir de ce cataclysme. Le Rwanda de l'après-génocide m'a permis d'entr'ouvrir une porte sur la douleur insupportable qui avait été si peu exprimée autour de moi.

En fait, *Mon voisin mon tueur* rassemble dans un seul film toutes les raisons pour lesquelles j'ai pris une

end as the first trials were beginning. Yet very quickly, I realized that the implementation of the Gacaca would take much longer than I had imagined. I made a first one-hour film, then a second one; and the trials had not even begun. So I kept returning to Gafumba to film. Ten years later, I finished my fourth film on Rwanda, My Neighbor My Killer. This film is actually the one I set out to make when I embarked on this journey.

The idea of the Gacaca seemed extremely bold to me. The goal was to return each individual crime to each individual perpetrator, and also to make sure the truth about what had happened during this genocide, which took place in broad daylight amongst people who knew each other intimately, would explode and be exposed – in broad daylight as well. The Gacaca were to have a cathartic effect and to allow Rwandans in the hillsides – Hutu, Tutsi and Twa alike – to re-knit the social fabric that had united them for generations, and allow future generations to live in peaceful coexistence.

In order to better understand the stakes of Rwanda's reconstruction process, you have to imagine that Rwanda today is a little bit as if, in the 50's, you had Poland, Germany, France and Israel all within the same borders, with no possibility for Jews to leave the territory and the same for the people who had attempted to exterminate them. When you see the way pain endures more than 60 years after the end of World War II, you begin to take the measure of the scope of the task ahead for Rwandans. Like many others of my generation growing up in France after the Holocaust – and as the daughter of Jewish parents – I felt a need to understand and above all to feel the pain that my parents' generation had endured in World War II. Post-genocide Rwanda allowed me to take a glance, in an almost therapeutic way, at the unfathomable pain that had barely been spoken of around me. But most of all, I was driven to make My Neighbor My Killer in order to understand how people could live together after a cataclysm of such magnitude as the genocide of 1994. How could perpetrators and survivors actually find a common ground, and coexist?



Anne Aghion. |
Anne Aghion.

caméra il y a près de 15 ans : refus de simplifier les émotions, volonté de décrire sur un temps long, et non de produire une vérité immédiate, et, plus que tout, désir de comprendre comment les hommes, quand ils y sont obligés, font pour vivre ensemble dans des conditions extrêmes. ■

Indeed, My Neighbor My Killer encapsulates in one film all the reasons for which I picked up a camera 15 years ago: a refusal to simplify emotions, a desire to slow down and listen over the long term, confident that it is a sure way to avoid producing an immediate truth, even if that means that my questions might remain unanswered. ■

Anne Aghion, lauréate de nombreux prix, est une documentariste, dont les films sont un voyage, selon les mots d'un critique de cinéma, « en profondeur dans le tissu social » des endroits qu'elle couvre – qu'il s'agisse des collines du Rwanda rural de l'après-génocide, d'une expédition à travers l'immensité des champs de glace de l'Antarctique ou de la luxuriance paradoxale des bidonvilles du Nicaragua. Elle a notamment réalisé *Mon voisin mon tueur* (2009). Son site: www.anneaghionfilms.com
Mon voisin mon tueur. Couleur, 80 minutes. En Kinyarwanda, sous-titré en français, anglais, néerlandais, espagnol. Une production Gacaca Productions. Un film produit & réalisé par Anne Aghion. Montage, Nadia Ben Rachid.

*Anne Aghion has been praised as a documentarian whose multiple-award-winning films, in the words of one critic, "pull us deep into the social fabric" of the places she covers — be it on the hillsides of rural Rwanda after genocide, in scientific expeditions to the vast, silent ice fields of Antarctica, or in the paradoxical lushness of Nicaragua's urban slums. She filmed My Neighbor My Killer (2009). Her website: www.anneaghionfilms.com
My Neighbor My Killer. Color. 80 mins. In Kinyarwanda, with subtitles available in English or French. A Gacaca Films Production. Produced & directed by Anne Aghion, edited by Nadia Ben Rachid.*

ATELIERS DE LA MÉMOIRE

MEMORY WORKSHOPS

PAR SOKO PHAY-VAKALIS
BY SOKO PHAY-VAKALIS

EXPOSITION. *CAMBODGE, L'ATELIER DE LA MÉMOIRE.*
DU 10 AVRIL AU 4 MAI 2013.

À Columbia Maison française
et à Italian Academy for Advanced Studies

EXHIBITION. *CAMBODIA, THE MEMORY WORKSHOP.*
APRIL 10, 2013 – MAY 4, 2013.

At Columbia Maison française
and at Italian Academy for Advanced Studies

Face aux images manquantes du génocide cambodgien, les artistes des « ateliers de la mémoire » ont créé des « archives-œuvres », entre témoignage et fiction. Ils ont tenté de se représenter un passé qu'ils n'ont pas connu directement, mais dont ils subissaient les conséquences malgré eux.

In response to the lack of images of the Cambodian genocide, the artists attending the 'memory workshops' created 'archive-artworks', somewhere between testimony and fiction. They attempted to imagine a past they did not experience directly but whose consequences they suffer nonetheless.

Le terme « kamtech », que l'on retrouve très souvent dans les registres de S-21, ancien lycée de Phnom Penh transformé en centre d'extermination, est révélateur de l'idéologie des Khmers rouges. Il ne signifie pas seulement « tuer », mais détruire ou réduire en poussière, sans laisser de traces. Et l'effacement du meurtre collectif a en effet été si efficace au Cambodge que la plupart des criminels ont bénéficié de l'impunité et que les jeunes d'aujourd'hui ignorent tout du génocide qui a fait près de deux millions de morts, entre le 17 avril 1975 et le 7 janvier 1979.

L'effacement passe aussi bien par l'assassinat en secret d'un quart de la population que par la destruction du patrimoine visuel et culturel. Dans l'idéologie totalitaire des Khmers rouges, il fallait faire « table rase » du passé, ce qui s'est traduit, notamment, par la destruction des images, des archives, des films ou des photos de famille. Or l'absence d'images crée un vide, un doute. Encore aujourd'hui, certains jeunes Cambodgiens ne croient pas qu'il y ait eu des meurtres de masse. Ils demandent à « voir » les images pour enfin « croire ». Face aux images manquantes, comment transmettre l'indicible ? Comment faire le deuil de quelque chose que l'on n'a pas connu et dont il n'y a pas de trace ?

The term 'kamtech', which appears regularly in the records of 'S-21', the former Phnom Penh high school-turned-extermination centre, reveals the ideology of the Khmer Rouge. It means not simply 'to kill', but to destroy or smash to smithereens, leaving no trace. Indeed, this mass murder has been so effectively erased in Cambodia that the majority of its perpetrators have gone unpunished and the youth of today know nothing of the genocide that caused almost two million deaths between 17 April 1975 and 7 January 1979.

This erasure involved not only the secret killing of a quarter of the population but also the destruction of the country's visual and cultural heritage. In the totalitarian ideology of the Khmer Rouge, a 'tabula rasa' of the past had to be operated, resulting notably in the destruction of images, archives, films and family photographs. Yet the absence of images creates a void, a doubt. Even today, some young Cambodians refuse to believe that a mass murder took place. They demand to 'see' the images so that they can finally 'believe'. Faced with this lack of images, how can we transmit the unspeakable? How can we mourn something we did not experience and which left no trace?

Forced oblivion and political denial in the name of 'national reconciliation' impede the mourning process. The ban on knowing, coupled with the impossibility of



Lim Sokchanlina. *Wrapped Future*. 2009, photographie en couleur, 76 x 111 cm. |

Lim Sokchanlina. *Wrapped Future*. 2009, colour photograph, 76 x 111 cm. |

L'oubli forcé et le déni politique au nom de la «réconciliation nationale» empêchent le travail du deuil. L'interdit de savoir, l'impossibilité de dire et de penser des faits cachés rendent difficile l'élaboration du passé. Le traumatisme risque alors de retentir sur les générations suivantes, qui subissent les conséquences psychologiques d'événements qu'elles n'ont pas connus. Cet enjeu postmémoriel est crucial au Cambodge, d'autant que 45% de la population est née après le génocide.

Dans sa conviction qu'on ne peut transmettre la mémoire sans image, Rithy Panh a créé le Centre Bophana dont la mission principale est de collecter et de sauvegarder les archives relatives à l'histoire et à la culture khmères. Le cinéaste m'a demandé de concevoir un atelier de création à partir des archives du Centre dans la perspective de réaliser une exposition collective. C'est ainsi que j'ai mis en place trois «ateliers de la mémoire» qui se sont déroulés en juin 2008, en janvier 2009 et, plus récemment, en août 2012.

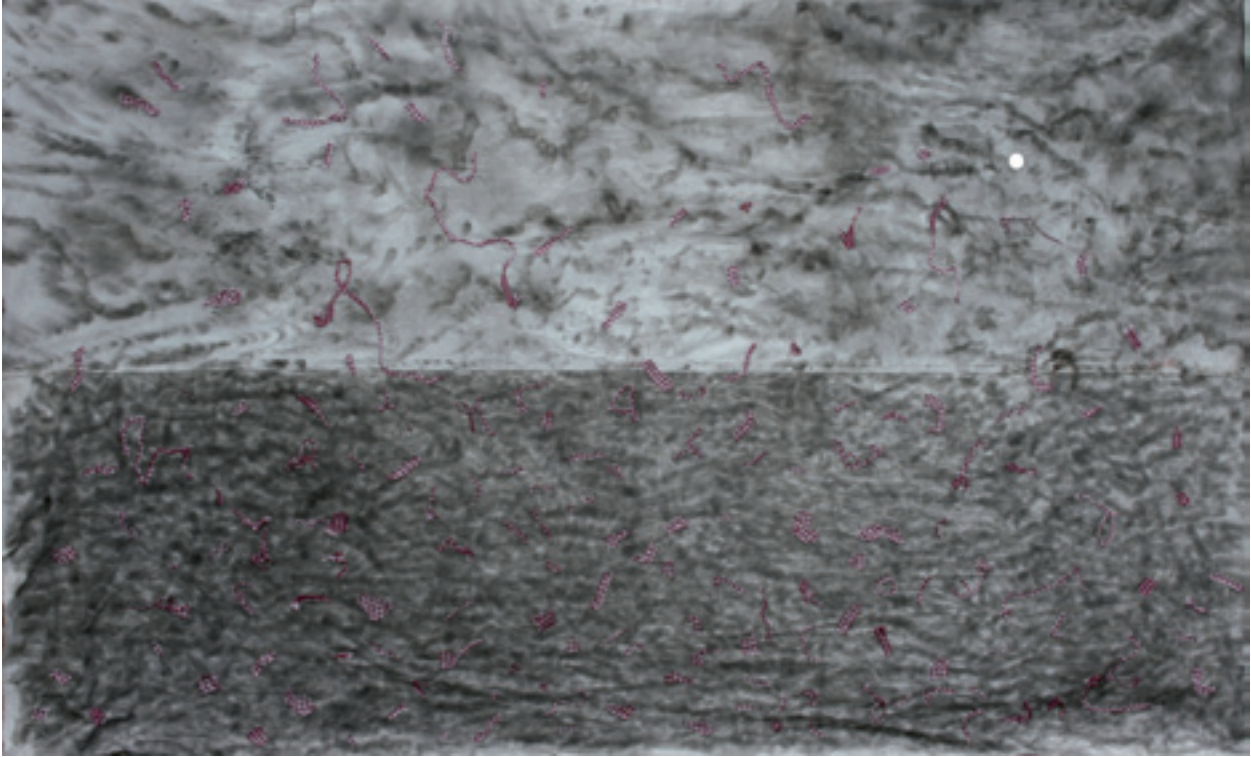
Deux artistes cambodgiens rescapés du génocide, Vann Nath et Séra, ont dirigé le travail d'une dizaine de jeunes artistes. Vann Nath est l'un des sept rescapés de S-21, dont il a été sauvé grâce à son talent artistique par le directeur du centre d'extermination, Duch, pour faire des portraits de Pol Pot. Depuis sa libération, il n'a cessé de témoigner par sa peinture de la déshumanisation qui était à l'œuvre sous Pol Pot. Séra, lui, n'avait que treize ans lorsque son père a disparu, extrait de force par les Khmers rouges de

putting into words and imagining hidden events, makes working through the past difficult. The trauma thus risks affecting subsequent generations, who suffer the psychological consequences of events they did not experience. This postmemorial issue is crucial in Cambodia, particularly given that forty-five per cent of the population was born after the genocide.

Convinced that memories cannot be passed on without images, Rithy Panh set up the Bophana Centre, whose main objective is to collect and safeguard archives relating to Khmer history and culture. The filmmaker asked me to devise a creative workshop based on archives from the Centre and with a view to holding a group exhibition. This is how I came to organise three 'memory workshops' in June 2008, January 2009 and, most recently, in August 2012.

Two Cambodian artists and survivors of the genocide, Vann Nath and Séra, supervised the work of a small group of young artists. Vann Nath, one of the seven survivors of S-21, was saved thanks to his artistic talent by the prison chief, Duch, in order to produce portraits of Pol Pot. Following his release, he made it a lifelong endeavour to document through his paintings the dehumanisation that reigned under Pol Pot. As for Séra, he was just thirteen years old when his father disappeared after being taken forcibly by the Khmer Rouge from the French Embassy where he had taken refuge with his family. His paintings and graphic novels are pervaded with this personal tragedy which replicates that of Cambodia¹.

The archives that the young artists worked on and deconstructed are not dead traces of the past, quite the



Both Sonrin. *Paysage 1975-1979*. 2008, krama, fumée de charbon sur toile, 200 x 230 cm.

Both Sonrin. *Landscape 1975-1979*. 2008, krama, charcoal smoke on canvas, 200 x 230 cm.

l'Ambassade de France où il avait trouvé refuge avec sa famille. Ses tableaux et ses bandes dessinées sont profondément marqués par cette tragédie personnelle qui redouble celle du Cambodge¹.

Les archives que les jeunes artistes ont travaillées et déconstruites ne sont pas des traces mortes du passé. Bien au contraire, elles révèlent des « traces d'existence », pour reprendre la définition de l'archive de Foucault : « J'appellerai archive non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses² ».

Certains artistes s'inspirent directement des archives, de manière illustrative, à l'instar de Chin Borey avec ses *Paniers renversés*. L'image qu'il reprend est une scène de bombardement au cœur d'un marché, un homme gisant à terre près d'une corbeille de poissons renversée. Dans la tourmente meurtrière, hommes, poissons et objets sont ainsi réduits au même degré de réalité, fusionnant avec l'environnement meurtrier.

D'autres artistes évoquent les archives par fragments, ou les font disparaître dans la phase finale de leur création. Or, une archive hors champ n'est pas pour autant absente du processus de création. En témoigne *Paysage 1975-1979* de Both Sonrin, qui nous confronte à la disparition, à la perte des repères devant un immense paysage tout en volutes de fumée. Dans ce monde déréalisé où il n'existe aucun point de fuite, flottent des lambeaux de krama déchirés qui évoquent les reliques d'une

opposite. They reveal 'traces of existence', to borrow Foucault's definition of archive: "I shall call an archive not the totality of texts that have been preserved by a civilisation, nor the set of traces that have been salvaged from its downfall, but rather the series of rules that determine in a culture the appearance and disappearance of statements, their retention and their destruction, their paradoxical existence as events and things²."

Some artists are directly inspired by the archives, in an illustrative manner, such as Chin Borey with his *Paniers renversés*. The image he worked from depicts the bombing of a market and features a man lying on the ground next to an overturned basket of fish. In the bloody turmoil, men, fish and objects are thus reduced to the same degree of reality, blending into the bloody surroundings. Other artists evoke the archives in fragments or erase them in the final stage of their work. However, an archive is not absent from the creative process simply because it is out of view. This is evident in *Paysage 1975-1979* by Both Sonrin, who confronts us with the disappearance or loss of reference points in the face of a vast landscape of curling smoke. Floating in this derealized world devoid of vanishing point are scraps of torn krama, like the relics of a memory in tatters. A close inspection reveals Khmer names written like so many wandering souls.

Ghostly figures show that the past does not always pass. The contemporary scenes of Phnom Penh by Long Raksmei allude to the ghost town that was the Cambodian capital after the Khmer Rouge decided to evacuate the entire city-dwelling population to the countryside. To this day, Phnom Penh is still haunted by the ghosts of the past. The past returns in the form of an obsession and in a distorted manner in the photographs of Lim Sokchanlina.



Les "ateliers de la mémoire" au Centre Bophana.
The "memory workshops" at the Bophana Centre.

mémoire en morceaux. À y regarder de près, on peut lire des noms khmers écrits comme autant d'âmes errantes.

Les figures fantomales révèlent que le passé ne passe toujours pas. Les vues contemporaines de Phnom Penh par Long Raksmei renvoient à la ville-fantôme qu'était la capitale lorsque les Khmers rouges ont décidé d'évacuer toute la population citadine vers la campagne. Encore aujourd'hui, Phnom Penh est toujours habitée par les spectres.

Le passé revient sous la forme de hantise et de manière déformée à l'instar des photographies de Lim Sokchanlina. Ses captures d'écran de films de propagande khmers rouges montrent des visions hallucinatoires. Dans sa série *Wrapped Future*, il représente des murs de tôle. D'une grande beauté formelle et abstraite, ces murs fonctionnent comme un écran. Tantôt ils témoignent des grands chantiers actuels qui défigurent la capitale, tantôt ils dissimulent les vestiges du passé ou cachent les spoliations dont sont victimes certains Cambodgiens d'aujourd'hui. Ses photographies dévoilent un passé et un présent qu'on ne saurait voir.

Les œuvres des « ateliers de la mémoire » montrent rétroactivement comment ces jeunes de la génération de la postmémoire se sont confrontés au passé et soulignent combien leur subjectivité intervient, au gré des reprises des archives et des réemplois de matériaux existants. Face aux images manquantes du génocide, il y a nécessité d'inventer de nouvelles formes d'archives que j'ai nommées des « archives-œuvres ». Celles-ci ne viennent pas remplacer les traces et objets disparus, mais « prendre à témoin » le spectateur des événements non inscrits par l'histoire officielle.

Les archives-œuvres s'énoncent d'emblée comme manque et comme écart. Elles nous rendent toujours plus présentes l'absence et l'altérité du passé. C'est pourtant cette absence qui constitue le travail de mémoire et de création. De même, elles se présentent et s'exposent comme fiction. Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur souligne la complémentarité des modes de représentation historique et fictif³. D'un côté, l'analyse historique permet de déchiffrer les



His screenshots from the propaganda films of the Khmer Rouge reveal hallucinatory visions. His series entitled *Wrapped Future* features corrugated metal fences. Strikingly beautiful in a formal and abstract way, the fences act as a screen. At times they bear witness to the vast construction works currently disfiguring the capital; at times they conceal the remnants of the past or hide the despoilment suffered by some Cambodians today. His photographs reveal a past and present that we are unable to see.

The works created during the 'memory workshops' demonstrate retrospectively how these youths from the postmemory generation have confronted the past and underlines just how much their subjectivity plays a part in their use of archives and reuse of existing materials. The lack of images of the genocide calls for the invention of new forms of archives, which I have called 'archive-artworks' (archives-œuvres). These archive-artworks do not replace the lost traces and objects but rather 'take the viewer as witness' to events that are missing from the official history.

Archive-artworks present themselves from the outset as absence and as distance. They make us feel ever more keenly the absence and alterity of the past. Yet it is this absence that constitutes the work of remembering and creating. Similarly, they present and exhibit themselves as fiction. In *Temps et récit*, Paul Ricœur underlines the complementary nature of historical and fictive modes of



Long Raksmei. *Ghost city* ("White building").
2012, photographie en noir et blanc, 40 x 60 cm.
Long Raksmei. *Ghost city* ("White building").
2012, black-and-white photograph, 40 x 60 cm.



faits dans la perspective d'une réflexion éthique ; de l'autre, l'appel à l'imaginaire, notamment par le biais de la fiction, permet d'appréhender l'horreur génocidaire.

Ces œuvres font advenir du sens, font surgir l'éclat d'une « vérité subjective » par rapport à l'événement, là où il y a eu anéantissement et effacement. Il ne s'agit donc pas de chercher la preuve – au sens juridique – du génocide perpétré par les Khmers rouges, mais d'envisager la création comme une manière d'éprouver une forme d'intelligibilité de l'Histoire et de construire une place symbolique pour les morts dans la communauté des vivants.

1. Voir mon article « Vann Nath et Séra, la mémoire cambodgienne entre deuil et espérance », dans le hors-série *Cambodge, mémoire de l'extrême*, *Art Absolument*, 2010, p. 10-17.
2. Michel Foucault, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie », in *Dits et Ecrits*, Gallimard, 2001, vol 1, p. 708.
3. Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Seuil, 1991, p. 345-347.

*representation*³. On the one hand, historical analysis enables events to be deciphered with a view to bringing about ethical reflection; on the other, the use of the imagination, in particular through fiction, makes it possible to comprehend the horror of genocide.

These artworks bring about meaning, reveal the sudden flash of a 'subjective truth' regarding the event, where previously there was destruction and obliteration. The aim is thus not to seek proof – in the legal sense – of the genocide perpetrated by the Khmer Rouge, but to consider creation as a means of feeling a kind of intelligibility of History and creating a symbolic place for the dead within the community of the living.

1. See my article "Vann Nath et Séra, la mémoire cambodgienne entre deuil et espérance" (*Vann Nath and Séra: The Cambodian Memory, Between Grief and Hope*), in the special edition *Cambodge, mémoire de l'extrême*, *Art Absolument*, 2010, pp. 10-17.
2. Michel Foucault, "Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie" (*On the Archaeology of the Sciences: Response to the Epistemology Circle*), in *Dits et Ecrits*, Gallimard, 2001, vol 1, p. 708. Translation taken from Thomas R. Flynn, Sartre, Foucault, and Historical Reason, Volume Two: A Poststructuralist Mapping of History, *University of Chicago Press*, 2005, p. 311.
3. Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le Temps raconté* (*Time and Narrative, Volume 3*), *Seuil*, 1991, pp. 345-347.

Les "ateliers de la mémoire" au Centre Bophana.
The "memory workshops" at the Bophana Centre.

Soko Phay-Vakalis est maîtresse de conférences en histoire et théorie des arts à l'Université Paris 8. Elle a écrit plusieurs articles et dirigé des ouvrages collectifs sur l'esthétique du miroir dans l'art contemporain et sur les relations entre arts et crimes de masse. Elle a été également responsable de plusieurs expositions dont *Beyond Narcissus* (USA, 2005) et *Les Ateliers de la mémoire* (Cambodge 2009-2010, France 2010-2011). Dernier ouvrage paru : *Cambodge, l'atelier de la mémoire* (dir.), Éditions Sonleuk Thmey, 2010.

Soko Phay-Vakalis is Associate Professor in Art History and Theory at Paris 8 University. She has written several papers and edited multi-author volumes on the mirror in contemporary art and the links between art and mass crimes. She has also curated several exhibitions, including Beyond Narcissus (USA, 2005) and The Memory Workshops (Cambodia 2009-2010 and France 2010-2011). Her most recently published work is Cambodia: The Memory Workshop (ed.) (Sonleuk Thmey Publishing, 2010).

PLONGÉS DANS LES ARCHIVES DE L'ENFER

DEEP IN THE ARCHIVES OF HELL

PAR ANNE-LAURE PORÉE
BY ANNE-LAURE PORÉE

L'un des principes des « ateliers de la mémoire », comme ceux qui se sont tenus au Centre Bophana de Phnom Penh, est de créer des œuvres d'art à partir d'archives. Anne-Laure Porée a interrogé de jeunes artistes sur ce qu'ils ont vu et ressenti face aux films de propagande khmère rouge.

One of the principles of the 'memory workshops', like those held at the Bophana Centre in Phnom Penh, is to create artworks using archives. Anne-Laure Porée interviewed a group of young artists about what they saw and felt when watching the propaganda films of the Khmer Rouge.

Rien n'obligeait les jeunes artistes cambodgiens réunis au sein des « ateliers de la mémoire » à sonder les archives de la pire période de l'histoire de leur pays, celle du régime khmer rouge. Pourtant ils ont plongé. Tous. Ils ont lu, cherché des films, décrypté des photographies, écouté des chants révolutionnaires, tourné autour de cette période sinistre, fait des allers-retours... Cette période constituait un maillon incontournable dans leur travail de création. Pour la majorité d'entre eux, qui avaient déjà travaillé avec Vann Nath et Séra, c'était une manière d'approfondir leur réflexion sur une période qu'ils connaissaient mal ou bien une étape pour en sortir. Pour d'autres c'était un besoin de comprendre.

Au premier rang des documents explorés par ces artistes nés une décennie après la chute du régime de Pol Pot figurent les films de propagande. Ces films en noir et blanc ou en couleur exaltent le travail collectif, revendiquent le soi-disant élan de toute une nation décidée à accomplir le Grand Bond en avant sans étapes intermédiaires, glorifient la mobilisation sur tous les fronts économiques, montrent les enfants aux avant-postes de la révolution, c'est-à-dire au travail à la chaîne, sur les chantiers des digues et des barrages... Toutes ces images, déconnectées de la réalité quotidienne de la population (dont un quart a été anéanti en moins de quatre ans), sont montées sur fond de chants révolutionnaires. Tes Vannorng et Chea Sereyroth ont gardé de ces

Nothing obliged the young Cambodian artists attending the 'memory workshops' to delve into the archives on the darkest chapter of their country's history, that of the Khmer Rouge regime. Yet delve they did. Every one of them. They read, searched for films, deciphered photographs, listened to revolutionary songs, focused on this sombre period, kept returning to it... It was an integral part of their creative process. For the majority



I Centre Bophana. *Bophana Center.*



Lim Sokchanlina. *Images des Khmers rouges*. 2008, photographies en noir et blanc, 29 x 42 cm.

Lim Sokchanlian. *Khmers rouges pictures*. 2008, black and white photograph, 20 x 42 cm.

films les images des femmes en noir portant leur palanquin chargé de terre pour la construction des digues. Ils ont aussi retenu celles des travailleurs mobilisés la nuit, la récolte du riz, le triage et la mise en sac à des cadences défiant toute concurrence. Chan Pisey s'est intéressée aux travaux de menuiserie, de réfection des routes, des ponts et des bâtiments. Pœuv Ty a hésité entre les femmes ramassant les nids de vers à soie, la cueillette dans les champs de maïs, la construction des canaux, la fabrication des sacs de jute pour le transport du riz... Autre image symbolique : celle de la récolte du sel. Des femmes alignées avec la précision d'un ballet tassent le sel au rythme de leur chant. Leurs lignes avancent telle une armée disciplinée. Le spectacle est chorégraphié pour la caméra.

La nature même d'un film de propagande n'était cependant pas toujours évidente à saisir pour ces jeunes Cambodgiens. « Pourquoi les Khmers rouges avaient-ils besoin de faire de la propagande ? », interrogeait ainsi Long Raksmei. « A qui étaient destinées ces images ? » Ils ont découvert que ces films étaient les seuls documents disponibles sur le Kampuchea démocratique, qui s'était fermé au monde pour mener sa révolution, et qu'en les diffusant le régime khmer rouge tentait de convaincre à l'extérieur du succès de sa révolution et motiver les cadres du régime à poursuivre l'œuvre collective.

Pour Sou Sophy, l'analyse de ces films et les enseignements de Vann Nath et de Soko Phay-Vakalis furent très utiles. « J'aurais pu croire à ces films khmers rouges parce que mes parents, mes voisins, m'avaient expliqué que les souffrances avaient beaucoup varié d'une région à une autre, d'une coopérative à une autre. À l'arrivée des Khmers rouges, ma mère par exemple a été réquisitionnée comme couturière. Le chef de sa coopérative était un homme bon. Elle n'a pas souffert de la faim. » Sophy a réfléchi et créé sur la famine et la figure de l'enfant, symbole

of them, who had worked with Vann Nath and Séra previously, it was a way of learning more about a little-known period, or a step towards leaving it behind. For others it represented a need to understand.

Topping the list of documents explored by these artists born a decade after the collapse of the Pol Pot regime were the propaganda films. Black-and-white or in colour, these films extol the virtues of collective labour, assert the so-called impetus of an entire nation determined to achieve the Great Leap Forward without intermediate steps, glorify the country's mobilization on all economic fronts, show children at the frontline of the revolution, in other words on assembly lines, building dikes and dams. All of these images, unconnected to the daily life of the population (a quarter of which was annihilated in less than four years), are set to the sound of revolutionary songs.

Tes Vannorng and Chea Sereyroth took away from these films the images of women in black carrying a palanquin filled with earth for the construction of dikes. They also retained those of the labourers working at night, of rice being harvested, of the grains being sifted and bagged at unparalleled speeds. Chan Pisey took an interest in carpentry works and the repairing of roads, bridges and buildings. Pœuv Ty hesitated between the women collecting silkworm nests, the harvesting of corn fields, the building of canals, and the making of jute bags to transport rice. The salt harvest was another symbolic image. Women lined up with ballet-like precision tamp down salt to the beat of their song. Their lines move forward like a disciplined army. The scene was choreographed for the camera.

However, the very nature of the propaganda film was not always easy for these young Cambodians to grasp. "Why did the Khmer Rouge need to create propaganda?" wondered Long Raksmei, for example. "Who were these images intended for?" They discovered that these films were the only documents available



d'innocence. « La famine a en grande partie empêché la résistance. Même ceux qui voulaient résister ne le pouvaient pas. C'est ce que je veux traduire dans mes œuvres, cette souffrance, cette famine. »

En contrepoint du visionnage des films de propagande, les artistes se sont intéressés à d'autres points de vue, qu'ils émanent des journaux télévisés français ou bien de documentaires de Rithy Panh (*Bophana, une tragédie cambodgienne, S-21 la machine de mort khmère rouge* ou *Cambodge entre guerre et paix*) ou encore, dans un genre différent, de documentaires d'Adrian Maben (sa série en trois volets intitulée *Khmers rouges : pouvoir et terreur*).

on Democratic Kampuchea, the country having closed itself off to the outside world in order to carry out its revolution, and that by distributing them the Khmer Rouge was attempting to convince the world of the revolution's success and motivate cadres within the regime to continue the collective task.

*For Sou Sophy, analysing these films, along with the knowledge provided by Vann Nath and Soko Phay-Vakalis, was extremely helpful. "I could easily have believed these Khmer Rouge films because my parents and neighbours had told me that suffering varied greatly from one region to another, from one cooperative to another. When the Khmer Rouge arrived, my mother, for example, was conscripted as a seamstress. The head of her cooperative was a good man. She didn't go hungry." Sophy's reflection and artwork focused on famine and the figure of the child, a symbol of innocence. "Famine largely prevented any resistance. Even those who wanted to resist couldn't. It is this suffering, this famine that I hope to convey through my work." As a counterpoint to watching propaganda films, the artists sought out other points of view, whether from French television news, the documentaries of Rithy Panh (*Bophana, une tragédie cambodgienne* [*Bophana: A Cambodian Tragedy*], *S-21 la machine de mort khmère rouge* [*S-21: The Khmer Rouge**



Ces reportages et ces films utilisent les archives de la propagande khmère rouge, mais les contextualisent et les montent dans une tout autre perspective. « J'ai beaucoup appris sur ma propre histoire », confie ainsi Nov Cheanick. « J'ai appris ce que les gens avaient subi sous les Khmers rouges mais je ne me suis pas concentré sur ces aspects-là. J'ai plutôt cherché à comprendre pourquoi ça s'était passé comme ça. Quand on connaît bien les raisons, quand on connaît l'histoire, on n'a plus peur de cette mémoire terrible et on a de nouveaux repères pour avancer dans la vie. Ma démarche pendant l'atelier a été de faire sortir cette mémoire, de la révéler. Quand, par l'art, surgit ce qui est enfoui à l'intérieur, on n'a plus peur. »

Ce qui frappe chez ces jeunes artistes cambodgiens, c'est enfin leur recherche sur l'« après-Khmers rouges ». Dans *Cambodge, mort et renaissance* (*Kampuchea, death and rebirth*), un des films qui a marqué Hiek Vila, les travellings dans Phnom Penh vidée de ses habitants par les Khmers rouges donnent le vertige. Les vues aériennes de la capitale fantôme sont terrifiantes. Puis s'enchaînent les témoignages sur les souffrances quotidiennes, la division de la population entre Ancien peuple et Nouveau peuple, les massacres des proches, l'élimination des intellectuels, les charniers. Néanmoins, ce documentaire, tourné par une équipe d'Allemagne de l'Est (alliée du Vietnam pro-soviétique) témoigne aussi de la remise en marche du pays sous occupation vietnamienne. Tith Kanitha, née en 1987, s'est penchée sur la période de la reconstruction du pays au début des années 1990. C'était les années de son enfance. Elle existait. Elle garde des bribes de souvenirs que les archives ont réveillées en elle. « Je suis le résultat de la guerre. Mes parents ont traversé les années de guerre civile et le régime de Pol Pot. Mais moi je n'ai pas vécu la période khmère rouge. Pourquoi les autres nous réduisent-ils aux Khmers rouges ? Je ne veux pas être engluée dans ce passé. » L'encre noire fut pour Kanitha l'outil de la rupture : « Je voulais sortir de tout ça ». L'encre noire dans laquelle, au Cambodge, les électeurs trempent leur doigt pour voter. L'encre de l'empreinte. Cette encre, symbole aussi du contrôle des électeurs, Kanitha la jette sur la toile en revendiquant sa liberté d'expression et de pensée. ■

Death Machine] or Cambodge entre guerre et paix [Cambodia: Between War and Peace]] or even, in a different genre, the documentaries of Adrian Maben [his three-part series entitled Khmers rouges : pouvoir et terreur [The Khmer Rouge: Power and Terror]]. These reports and films utilise the Khmer Rouge propaganda archives but contextualise them and provide a completely different perspective.

"I learned a lot about my own history", confided Nov Cheanick. "I learned what people had suffered under the Khmer Rouge, but I didn't focus on those aspects. Instead I tried to understand why things had happened the way they did. When you understand the reasons, when you know the history, you no longer fear this terrible memory and have a new frame of reference to move on with life. My approach during this workshop was to extricate this memory, to reveal it. When, through art, what was buried inside suddenly comes to the surface, fear disappears." What is most striking about these young Cambodian artists is their exploration of the 'after-Khmer Rouge'. In Kampuchea, Death and Rebirth, one of the films that marked Hiek Vila, the tracking shots of a Phnom Penh emptied of its inhabitants by the Khmer Rouge are positively dizzying. The aerial shots of this ghost capital are terrifying. These are followed by a series of accounts of the daily suffering, the dividing of the population into Old People and New People, the murder of loved ones, the elimination of intellectuals, the mass graves. Nevertheless, this documentary, filmed by an East German team (an ally of pro-Soviet Vietnam), also bears witness to the country's revival under the Vietnamese occupation.

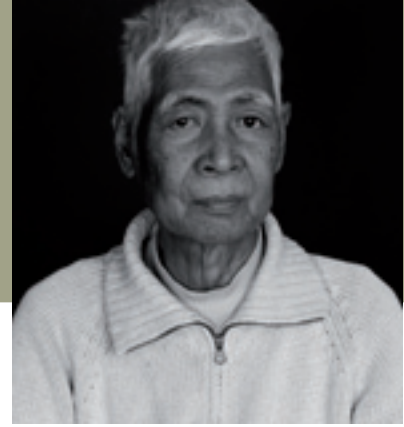
Tith Kanitha, born in 1987, examined the reconstruction of Cambodia at the beginning of the 1990s. These were her childhood years. She existed. She holds onto snatches of memories that the archives reawakened in her. "I am a product of the war. My parents lived through the civil war and the Pol Pot regime. But I was not alive during the Khmer Rouge period. Why do others reduce us to the Khmer Rouge? I don't want to be trapped in this past." For Kanitha, black ink provided the tool to break free: "I wanted to escape all of that." The black ink in which, in Cambodia, voters dip their fingers in order to vote. The ink of fingerprints. This ink—which is also a symbol of voter control— Kanitha flings it onto the canvas as an assertion of her freedom of thought and expression. ■

Anne-Laure Porée est journaliste *freelance*, basée au Cambodge depuis 2005. Elle a participé à différents projets avec le Centre Bophana, dirigé par Rithy Panh. Elle a suivi l'ensemble du procès de Duch, ancien directeur de S-21, l'a couvert notamment pour *Ouest France*, *Marianne* ou *Le Parisien*, et a rendu compte des audiences au jour le jour dans un blog (www.proces-khmersrouges.net).

Anne-Laure Porée is a freelance journalist based in Cambodia since 2005. She has participated in various projects at the Bophana Center, headed by Rithy Panh. She followed the entire trial of Duch, the former head of S-21, covering it for the likes of Ouest France, Marianne and Le Parisien, and provided a daily account of the hearings on her blog (www.proceskhmersrouges.net).

VANN NATH

NÉ À BATTAMBANG EN 1946, DÉCÉDÉ EN 2011 À PHNOM PENH
BORN IN BATTAMBANG IN 1946, DIED IN PHNOM PENH IN 2011



33

EXPOSITION/EXHIBITION

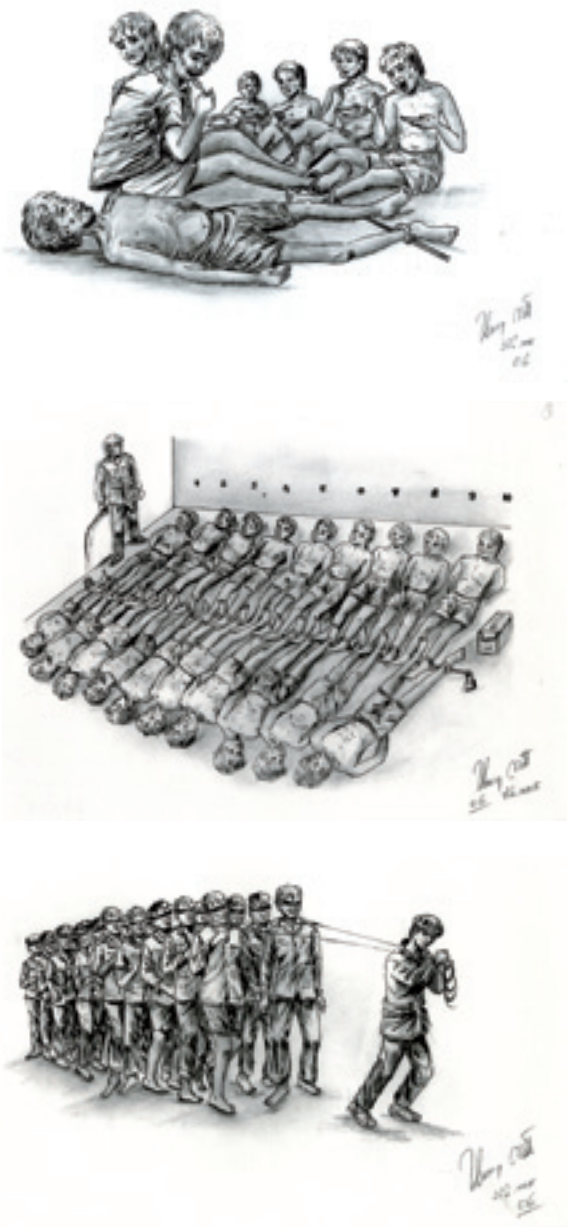


Tortue. 2008, pastels gras et encre sur papier, 150 x 180 cm. Collection particulière.

Turtle. 2008, oil pastel and ink on paper, 150 x 180. Private collection.

Vann Nath a recouru à l'allégorie de la tortue pour exprimer son expérience personnelle de la survie aux jeunes artistes des « ateliers de la mémoire » : malgré son extrême lenteur, l'animal échappe de justesse à la catastrophe pour tenter de se réfugier dans l'étang. Placée au centre de la composition et à mi-chemin entre l'eau et le feu, la tortue est ce rescapé suspendu entre deux mondes, entre les morts et les vivants, écartelé entre le passé détruit et le présent vivant.

Vann Nath employed the allegory of the turtle to convey his own personal experience of survival to the young artists at the 'memory workshops': despite being extremely slow, the turtle narrowly escapes disaster and attempts to take refuge in a pond. Placed in the centre of the canvas, midway between the water and the fire, the turtle represents the survivor caught between two worlds, between the dead and the living, torn between the destroyed past and the living present.



Sans titre. 2007-2010, mine graphite sur papier, 27 x 37 cm. Collection particulière.

Untitled. 2007-2010, graphite on paper, 27 x 37. Private collection.

Dans ces dessins montrant l'horreur à S-21, Vann Nath ne posait pas la question de l'irreprésentable, mais tentait de rendre visible l'indicible, en donnant une représentation littérale et narrative des crimes des Khmers rouges. Face aux corps meurtris, torturés ou agonisants d'un réalisme hallucinant, il est difficile de soutenir le regard. L'effet « sur-réel » (ou trop réel) que ces œuvres produisent met en évidence le délire idéologique des Khmers rouges, tout en marquant la présence insistante de ceux qui sont morts dans l'anonymat et l'indifférence.

In these drawings depicting the horror of S-21, Vann Nath did not address the issue of the unrepresentable, but instead attempted to show the unspeakable by providing a literal and narrative representation of the crimes of the Khmer Rouge. Faced with such staggeringly realistic images of wounded, tortured and dying bodies, it is difficult not to avert the eyes. The 'sur-real' (or overly real) effect produced by these works at once underlines the ideological delirium of the Khmer Rouge and illustrates the insistent presence of those who perished in anonymity and indifference.



Deux lotus. 2009, gouache et acrylique sur toile, 80 x 120 cm. Collection particulière.

Two Lotuses. 2009, gouache and acrylic on canvas, 80 x 120. Private collection.

Par un déplacement poétique, Vann Nath montre que, malgré un univers hostile et sec, les lotus, qui symbolisent selon les croyances bouddhiques la pureté et l'innocence, continueront à résister, à survivre. Tant qu'il y aura un souffle de vie, chacun aura envie de vivre et désirera transmettre, quelles que soient les voies empruntées. La petite fleur qui grandit, dans l'ombre protectrice de son aînée, porte l'espoir d'un avenir plus serein.

Vann Nath uses a poetic shift to demonstrate that, despite a hostile and arid environment, the lotuses, which in Buddhism symbolise purity and innocence, will continue to resist and survive. As long as a breath of life remains, each will want to live and pass on, whichever path is chosen. The small flower growing in the protective shadow of its elder carries the hope of a more serene future.

SÉRA

NÉ LE 24 JUIN 1961. VIT ET TRAVAILLE À PARIS
BORN 24 JUNE 1961. LIVES AND WORKS IN PARIS



35

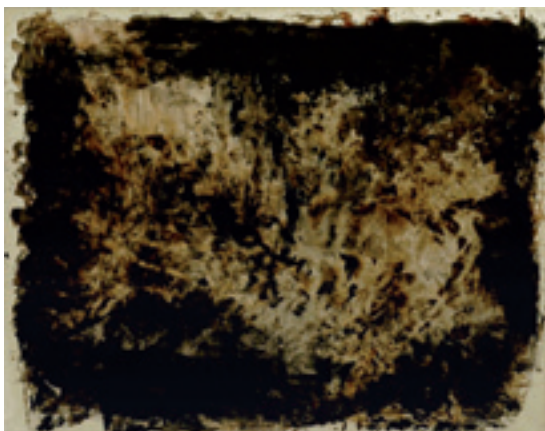
EXPOSITION/EXHIBITION



L'Éveil (orant). 2007, huile et résine sur toile, 200 x 175 cm. |
The Awakening (praying figure). 2007, oil and resin on canvas, 200 x 175 cm. |

Les fonds des tableaux de Séra, qui n'offrent aucun point de fuite, sont traversés par des figures à peine esquissées dans lesquelles on peut reconnaître une apsara spectrale, le buste du roi Jayavarman VII, ou, comme ici, un orant. Ces effigies semblent errer dans un espace-temps inaccessible ; elles sont comme des « âmes errantes » qui continuent à hanter un territoire infini, un lieu sans inscription.

The backgrounds of Séra's paintings, which have no vanishing point, are filled with barely visible figures in which we can make out a ghostly Apsara, the bust of King Jayavarman VII or, as in this case, a praying figure. These effigies seem to roam in an inaccessible space-time; they resemble 'wandering souls' that continue to haunt a boundless territory, a place without inscription.



Les terres avides. 1995, encre, acrylique sur toile,
162 x 114 cm chacune des toiles.
Voracious Lands.
1995, ink and acrylic on canvas, 162 x 114 cm each.

Ces paysages abstraits sont comme recouverts d'un voile de deuil ; des étendues de couleurs cendrées ou ocres évoquent autant des plaques de terre torturée, brûlée, que les stratifications douloureuses de l'Histoire. Elles renvoient à la « désolation » évoquée par Hannah Arendt, cette solitude des hommes que le système totalitaire déracine, « prive de sol » physiquement et psychologiquement.

These abstract landscapes seem to be shrouded in a mourning veil; swathes of ashen colours are as evocative of layers of tortured, scorched earth as they are the painful stratifications of History. They bring to mind the 'desolation' evoked by Hannah Arendt: the loneliness of men who are uprooted, 'deprived of soil' both physically and psychologically, by the totalitarian system.



Dessins de *L'eau et la terre* (2005) et de *Lendemain de cendres* (2007).
Matériaux mixtes, acrylique, encre et mine graphite. Dimension variable.
Drawings from L'eau et la terre (2005) and *Lendemain de cendres* (2007).
Mixed media: acrylic, ink and graphite. Varying sizes.

Séra a consacré trois albums au génocide cambodgien, qui n'avait jamais été abordé en bande dessinée jusqu'alors : *Impasse rouge* (1995), *L'eau et la terre* (2005) et *Lendemain de cendres* (2007). Tous trois relatent différents récits fictionnels ou authentiques comme autant de vies brisées qu'ont broyées les Khmers rouges. Il opte pour une forme de plasticité picturale tout en imprégnant ses images d'une charge réaliste. L'insertion de documents (cartes, photographies, slogans khmers rouges ou extraits de journaux) vient ancrer le réel historique au cœur des récits fragmentés.

Séra devoted three comic books to the Cambodian genocide, a subject that had never before been tackled in a comic: Impasse rouge (1995), L'eau et la terre (2005) et Lendemain de cendres (2007). All three relate different stories, either fictional or genuine, like so many broken lives crushed by the Khmer Rouge. He opts for a kind of pictorial aesthetic all the while imbuing his images with a powerful realism. The insertion of documents (maps, photographs, Khmer Rouge slogans or newspaper extracts) anchors the historical reality firmly at the heart of the fragmented stories.

BOR HAK

NÉ LE 18 OCTOBRE 1990. VIT ET TRAVAILLE À BATTAMBANG
BORN 18 OCTOBER 1990. LIVES AND WORKS IN BATTAMBANG



37

EXPOSITION/EXHIBITION



Yeux d'ananas.
2012, acrylique et mine
graphite sur toile,
150 x 186 cm.
Pineapple Eyes.
2012, acrylic and
graphite on canvas,
150 x 186 cm.

Entre figuration et abstraction, Bor Hak peint l'ananas en privilégiant l'effet de surface. Le tableau fonctionne comme une image-écran et rappelle le célèbre slogan des Khmers rouges : « L'Angkar a les yeux de l'ananas ». Ce fruit, qui possède une centaine d'« yeux » tournés dans toutes les directions, renvoie à la vision panoptique qui permet de tout voir sans être vu, source de tout pouvoir et de toute autorité. Les yeux de l'Angkar sont des espions (« chhlops »), recrutés parmi de jeunes adolescents qui devaient dénoncer les traîtres, y compris leur propre famille.

Between figurative art and abstract art, Bor Hak paints the pineapple with particular attention given to the surface effect. The painting functions as an image-screen and alludes to the famous Khmer Rouge slogan: "Angkar has eyes like a pineapple". This fruit, which has over one hundred 'eyes' facing in every direction, brings to mind the panoptic vision that sees all without being seen, the source of all power and authority. The eyes of Angkar are the spies (chhlops) recruited from among young adolescents who had to denounce traitors, including their own families.

BOTH SONRIN



NÉ LE 1^{ER} MARS 1988. VIT ET TRAVAILLE À BATTAMBANG
 BORN 1 MARCH 1988. LIVES AND WORKS IN BATTAMBANG

EXPOSITION/EXHIBITION



S-21. 2008, fumée de charbon
 sur toile, 150 x 180 cm.

Collection particulière.

S-21. 2008, charcoal smoke
 on canvas, 150 x 180 cm.

Private collection.

Cette reprise singulière des photographies de S-21 par Both Sonrin, à partir de la fumée de charbon, montre que les victimes étaient déjà des fantômes au moment de la prise photographique, réalisée dès leur arrivée au centre d'extermination. Encore vivants, ils étaient considérés, sans qu'ils le sachent eux-mêmes, comme des cadavres par les Khmers rouges, qui les voyaient comme des traîtres voués à mourir rapidement. Ils étaient transformés en fantômes avant leur mise à mort, car plus personne ne s'adressait à eux dans leur humanité.

This remarkable recreation of S-21 photographs by Both Sonrin, using charcoal smoke, shows that the victims were already ghosts at the moment the photographs were taken, upon their arrival at the extermination centre. Still alive, they were considered, unbeknownst to them, as dead bodies by the Khmer Rouge, who saw them as traitors doomed for an early death. They were transformed into ghosts before their execution for they had ceased to be addressed as human beings.

CHEA SEREYROTH

NÉ 12 DÉCEMBRE 1990. VIT ET TRAVAILLE À BATTAMBANG
BORN 12 DECEMBER 1990. LIVES AND WORKS IN BATTAMBANG



39

EXPOSITION/EXHIBITION



Image de propagande.
2012, acrylique, mine graphite,
sciure de bois, 200 x 220 cm.
Collection particulière.
Propaganda Image.
2012, acrylic, graphite
and sawdust, 200 x 220 cm.
Private collection.

Le personnage portant les mottes de terre, idéalisé dans les films de propagande, signifie pour le peuple cambodgien un travail harassant et une mort certaine par épuisement physique et psychique. Chea Sereyroth le peint comme submergé, comme effacé derrière les couches de terre et de sciure, à l'instar d'une image-écran qui empêche d'accéder à la réalité du génocide. On ne peut plus discerner le fond de la forme, le corps s'efface au profit de l'effet de surface.

To Cambodians, the individual carrying lumps of earth —idealised in propaganda films— signifies gruelling work and certain death from physical and mental exhaustion. Chea Sereyroth paints it as if submerged, as if erased behind the layers of earth and sawdust, like an image-screen preventing access to the reality of the genocide. Content and form can no longer be distinguished; the body fades away and is eclipsed by the surface effect.

CHIN BOREY

EXPOSITION/EXHIBITION

NÉ LE 27 NOVEMBRE 1988. VIT ET TRAVAILLE À BATTAMBANG
 BORN 27 NOVEMBER 1988. LIVES AND WORKS IN BATTAMBANG



Paniers renversés.
 2009, sanguine, colle, encre,
 acrylique sur toile, 90 x 200 cm.
Overturned Baskets.
 2009, red chalk, glue, ink
 and acrylic on canvas, 90 x 200 cm.

L'œuvre de Chin Borey est une reprise d'archive, une image extraite d'un reportage sur les bombardements de Phnom Penh par les Khmers rouges. Il reprend une scène qui se déroule au marché. Un homme gît à terre près d'une corbeille de poissons renversée. Son corps est à peine distinct de l'arrière-fond terreux, mêlé aux giclures de couleurs et de sang. Il est comme déréalisé. La guerre réduit hommes, poissons et objets au même degré de réalité.

Chin Borey's work is a recreation of an archived document, an image taken from a report on the bombings of Phnom Penh by the Khmer Rouge. He recreates a scene at a market. A man lies on the ground next to an overturned basket of fish. His body is barely visible against the muddy background, mingled with spurts of colour and blood. He seems derealized. War reduces men, fishes and objects to the same degree of reality.

KONG CHANNA

NÉ LE 1^{ER} MAI 1983. VIT ET TRAVAILLE À PHNOM PENH
BORN 1 MAY 1983. LIVES AND WORKS IN PHNOM PENH



41

EXPOSITION/EXHIBITION

Gouttes (Voile de deuil).
2009, cire de bougie sur toile,
80 x 130 cm.
Drops (Mourning Veil).
2009, candle wax on canvas,
80 x 130 cm.



Le travail de mémoire entrepris par les jeunes plasticiens des « ateliers de la mémoire » est à la fois ténu et fragile, tout comme ce voile de deuil de Kong Channa, constitué entièrement de sciure de fumée et de coulures de cires multicolores, dont les différentes couches représentent autant de strates de significations. Ce drapé d'un noir lumineux ouvre sur l'apparition sensible d'une mémoire à la fois intime et vacillante.

The memory work undertaken by the young visual artists at the 'memory workshops' is both subtle and fragile, just like Kong Channa's mourning veil made entirely of candle soot residue and drippings of multi-coloured wax, the multiple layers representing so many strata of meanings. This draped cloth in radiant black opens with the tangible appearance of a memory that is both intimate and faltering.

LIM SOKCHANLINA



EXPOSITION/EXHIBITION

NÉ LE 6 SEPTEMBRE 1987. VIT ET TRAVAILLE À PHNOM PENH
 BORN 6 SEPTEMBER 1987. LIVES AND WORKS IN PHNOM PENH



| *Wrapped Future*. 2009, photographie en couleur, 76 x 111 cm.

| *Wrapped Future*. 2009, colour photograph, 76 x 111 cm.

À travers sa série *Wrapped Future*, Lim Sokchanlina se demande si notre mémoire doit être troquée pour le développement à tout prix. Les murs de tôles qui envahissent l'espace urbain témoignent des bouleversements que connaît actuellement Phnom Penh. Les grands chantiers, cachés par de grandes parois monochromes, se construisent sur des spoliations et sur des destructions de bâtiments historiques. Ses photographies abstraites, prises dans la lumière zénithale, tentent d'archiver les traces disparues, tout en dénonçant les effets de la mondialisation dans un pays qui dénie son passé.

Through his series entitled Wrapped Future Lim Sokchanlina questions whether our memory must be exchanged for development at any price. The corrugated metal fences invading the urban space bear witness to the changes afoot in Phnom Penh. The large construction sites, hidden behind large monochrome partitions, are built on plundering and the destruction of historical buildings. His abstract photographs, taken in the bright midday sun, are an attempt to archive the lost traces and denounce the effects of globalization in a country that denies its past.

LONG RAKSMEI

NÉ LE 20 OCTOBRE 1994. VIT ET TRAVAILLE À PHNOM PENH
BORN 20 OCTOBER 1994. LIVES AND WORKS IN PHNOM PENH



43

EXPOSITION/EXHIBITION



Ghost city. 2012, photographie en noir et blanc, 40 x 60 cm.

Ghost city. 2012, black-and-white photograph, 40 x 60 cm.

Hier comme aujourd'hui, Phnom Penh est habité par les fantômes du passé. En témoignent les photographies de Long Raksmei, qui montrent les rues désertées de la capitale, les bâtiments vidés de leurs habitants, les gares abandonnées. Elles rappellent l'une des pages les plus sombres de l'Histoire, lorsque les Khmers rouges ont déporté la population de toutes les villes vers les campagnes. Considérés comme des parias, les citoyens devaient se purifier par un travail harassant dans les rizières et les constructions hydrauliques. Beaucoup moururent de faim et d'épuisement. *Ghost city* est le pendant de cette utopie meurtrière.

Yesterday as today, Phnom Penh is haunted by the ghosts of the past. This is evident in the photographs of Long Raksmei, which show the deserted streets of the capital, the buildings devoid of inhabitants and the abandoned stations. They remind us of one of the darkest chapters in History, when the Khmer Rouge deported the entire urban population to the countryside. Seen as pariahs, these city dwellers had to purify themselves through back-breaking labour in the paddy fields and on hydraulic constructions. Many died of hunger and exhaustion. Ghost city is the counterpart to this bloody utopia.

NOV CHEANICK



NÉ LE 15 JUILLET 1989. VIT ET TRAVAILLE À BATTAMBANG
 BORN 15 JULY 1989. LIVES AND WORKS IN BATTAMBANG

EXPOSITION/EXHIBITION



Refuge. 2008, acrylique sur bois, 100 x 140 cm. Collection particulière.

Refuge. 2008, acrylic on wood, 100 x 140. Private collection, Paris.

Nov Cheanick choisit de montrer les affres de la solitude et de l'abandon en peignant des portraits d'enfants. Sur deux panneaux de bois assemblés, il représente trois jeunes garçons se terrant dans la pénombre. Ils sont serrés les uns contre les autres, on distingue à peine leurs traits, seuls émergent leurs yeux hagards qui semblent nous fixer. Malgré la peur et en dehors de toute lumière, un sentiment de solidarité transparaît à travers le geste protecteur de l'aîné qui entoure de ses bras l'un de ses deux compagnons d'infortune.

Nov Cheanick has chosen to depict the agony of loneliness and abandon by painting portraits of children. Using two panels of wood joined together, he represents three young boys crouching in the darkness. They are huddled together, their features barely visible; all that emerges are their eyes, which seem to stare out at us wildly. Despite the fear and away from all light, a sense of solidarity shows through in the protective gesture of the eldest child, who wraps his arms around one of his two companions in misfortune.

PEN ROBIT

NÉ LE 27 JANVIER 1991. VIT ET TRAVAILLE À BATTAMBANG
BORN 27 JANUARY 1991. LIVES AND WORKS IN BATTAMBANG



45

EXPOSITION/EXHIBITION



Bouddha. 2012, encre, acrylique sur toile, 150 x 230 cm. |
Bouddha [Buddha]. 2012, ink and acrylic on canvas, 150 x 230 cm.

Pen Robit est parti d'une archive montrant des sculptures de bouddhas allongées, abandonnées à l'oubli. Ces statues abîmées ressemblent à des gisants et renvoient aussi bien aux morts du génocide qu'à la persécution dont ont été victimes les bonzes durant le régime de terreur des Khmers rouges. Sur un fond rouge sang, les deux mains de bouddha, levées à hauteur de poitrine et les paumes tournées vers l'extérieur, symbolisent l'apaisement et l'absence de crainte. C'est ce geste de confiance que souligne l'artiste pour témoigner de son espoir en un avenir et une mémoire pacifiés.

Pen Robit drew inspiration from an archive depicting reclining Buddhas abandoned to oblivion. These tarnished statues resemble the recumbent figures found on tombs and allude as much to the dead of the genocide as to the persecution suffered by Buddhist monks under the Khmer Rouge reign of terror. Set against a blood-red background, the hands of the Buddha, held up at chest height with palms facing out, symbolise calm and the absence of fear. It is this gesture of confidence that the artist emphasises in order to convey his hope for a future and memory that are once again at peace.

TES VANNORNG



EXPOSITION/EXHIBITION

NÉE LE 25 SEPTEMBRE 1989. VIT ET TRAVAILLE À BATTAMBANG
 BORN 25 SEPTEMBER 1989. LIVES AND WORKS IN BATTAMBANG



Sous le Kampuchea démocratique.
 2012, panier à osier, terre, bois,
 krama, toile, 150 x 50 cm.
 Under Democratic Kampuchea.
 2012, wicker basket, earth, wood,
 krama, canvas, 150 x 50 cm.

Depuis que Tes Vannorng a vu les archives du Centre Bophana, les paniers qui servent à porter des mottes de terre ne représentent plus pour elle de simples instruments de travail. Ils incarnaient, dans les films de propagande khmère rouge, le culte du héros-paysan. La jeune femme y accroche, grâce à des bouts de krama, des croquis qu'elle a redessinés au feutre à partir des documents. Ils montrent des scénettes de la vie sous le régime idéal du Kampuchea Démocratique : repas en collectivité, travail dans les rizières, les digues ou dans les constructions de barrages hydrauliques... Ce qui est donné à voir, c'est un imaginaire aseptisé, mensonger et mortifère.

Ever since Tes Vannorng saw the Bophana Centre archives, the baskets used to carry lumps of earth are no longer mere work tools. In the propaganda films of the Khmer Rouge they embodied the cult of the peasant-hero. Using scraps of krama, the young artist fastens to a basket sketches recreated from archived documents and drawn in felt-tip pen. They show scenes depicting life under the ideal regime of Democratic Kampuchea: communal meals, work in the paddy fields, on dikes or the construction of hydraulic dams. What is illustrated is a sanitised, illusory and deadly imaginary world.

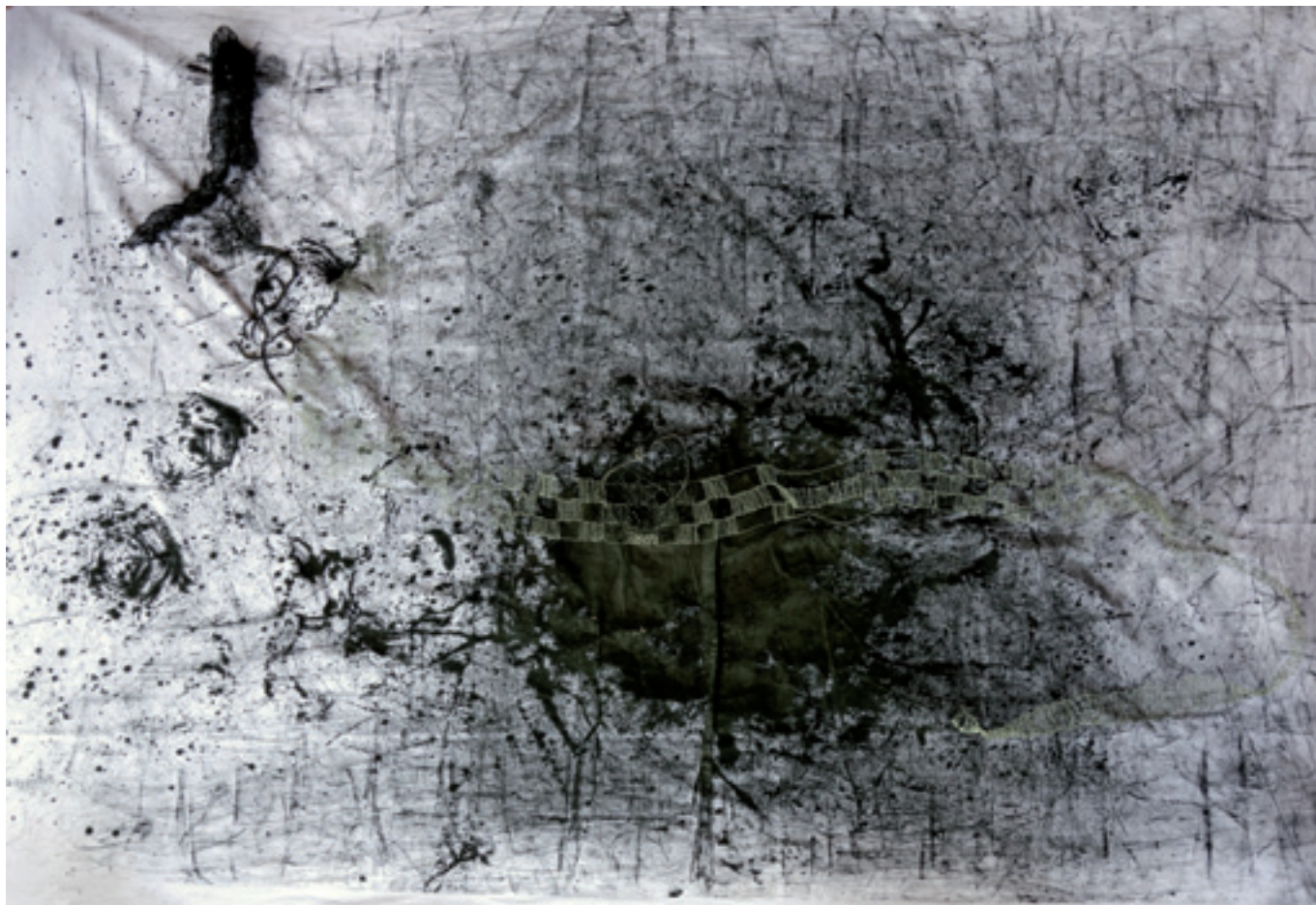
TITH KANITHA

NÉE LE 8 JUIN 1987. VIT ET TRAVAILLE À PHNOM PENH
BORN 8 JUNE 1987. LIVES AND WORKS IN PHNOM PENH



47

EXPOSITION/EXHIBITION



Encre noire. 2012, encre noire, métal sur toile, 220 x 150 cm. |

Black Ink. 2012, black ink and metal on canvas, 220 x 150 cm. |

Si Tith Kanitha utilise l'encre noire pour créer d'étranges paysages abstraits, en la jetant sur la toile ou en la répandant avec un chiffon, c'est pour mieux convoquer un souvenir fort de son enfance qui symbolise la rupture avec le passé khmer rouge : la reconstruction du Cambodge, ou encore la liberté et la paix retrouvées. Elle fut profondément marquée par les élections de 1994 qui s'organisaient sous l'égide des Nations Unies. Les électeurs apposaient leur empreinte digitale imbibée d'encre pour voter. Les taches noires informes qui renvoient au trou noir du passé sont traversées par un long bandeau en fil de fer – sorte de fil d'Ariane – que la jeune artiste a patiemment tricoté maille après maille.

If Tith Kanitha uses black ink to create strange abstract landscapes, flinging it onto the canvas or spreading it with a cloth, it is to better convey a vivid childhood memory symbolising the break with the Khmer Rouge past: the rebuilding of Cambodia, or even the return of freedom and peace. She was deeply affected by the 1994 elections held under the auspices of the United Nations. Voters used a fingerprint stained with ink in order to vote. Running through the shapeless black marks, alluding to the black hole of the past, is a long band of wire—a kind of Ariadne's thread—which the young artist patiently knitted stitch by stitch.

season OF CAMBODIA

APRIL 10-MAY 4, 2013

EXHIBITION AND INTERNATIONAL CONFERENCE

PRIMARY CONTACT AT COLUMBIA UNIVERSITY:

Shanny Peer, Director, Columbia Maison Française
Tel: 212 854-4482; e-mail: sp2865@columbia.edu

CONFERENCE APRIL 10-12, 2013
CREATION AND POSTMEMORY

Columbia Maison Française, East Gallery, Buell Hall

The conference will examine how the arts and other creative forms harness indirect memory and ensure its transmission through a variety of archives and traces. Although the Cambodian genocide will be the primary focus, other genocides of the 20th century, such as the Holocaust and the Armenian and Rwandan genocides, will be discussed in a comparative perspective.

Conference organizers : Pierre Bayard and Soko Phay-Vakalis (Paris 8 University), in collaboration with Bachir Souleymane Diagne (Columbia University) and François Cornilliat (Rutgers University)
RSVP information at www.maisonfrancaise.org

WEDNESDAY, APRIL 10, 2013

AFTERNOON

- 2:30 p.m. – Conference opening
- 3:00 p.m. – Marianne Hirsch (Columbia University) and Leo Spitzer (Dartmouth College), Keynote Address, Small Acts of Repair: The Unclaimed Legacy of Transnistria
- 4:00 p.m. – Film Screening, Vann Nath, the Memory-Painter (2013, 26 min.) by Pierre Bayard and Soko Phay-Vakalis
- 4:30 p.m. – Roundtable on Postmemory
- 6:00-8:00 p.m. – Public exhibition opening, Columbia Maison Française and Italian Academy
- 6:30 p.m. – Performance by Séra

THURSDAY, APRIL 11, 2013

MORNING

- 9:30 a.m. – Michael Levine (Rutgers University), Technology, Postmemory and the Archive: Derrida's Archive Fever
- 10:15 a.m. – Alex Hinton (Rutgers University), Darkness into Light: Art, Politics, and Memory at the Tuol Sleng Museum of Genocide in Cambodia
- 11:00 a.m. – Break
- 11:30 a.m. – Khatharya Um (Berkeley University), Memory Etchings: History, Memory and Identity Among Second Generation Cambodian-Americans
- 12:15 p.m. – Jeffrey Shandler (Rutgers University), Performing the Post-Holocaust Self: Testing the Limits of Postmemory
- 1:00 p.m. – Lunch

AFTERNOON

- 2:30 p.m. – Soko Phay-Vakalis (Paris 8 University), Missing Images of the Genocide and Creation in Cambodia
- 3:15 p.m. – Emmanuel Alloa (St. Gallen University), Afterimages : Belated Witnessing of the Armenian Catastrophe
- 4:00 p.m. – Break
- 4:30 p.m. – Pierre Bayard (Paris 8 University), Collective Rapes and Postmemory in Bosnia
- 5:15 p.m. – Roundtable on Postmemory and Image
- 6:30 p.m. – Film Screening, My Neighbor My Killer (2009, 80 min.) by Anne Aghion



FESTIVAL events at COLUMBIA UNIVERSITY

FRIDAY, APRIL 12, 2013

MORNING

- 9:30 a.m. – *Martin Mégevand (Paris 8 University), Repair demand, Repair attempt : from The Investigation by Peter Weiss to Groupov's Rwanda 94*
- 10:15 a.m. – *Annie Epelboin (Paris 8 University), Polytraumatic Memory in the USSR: Where Does the Holocaust Fit?*
- 11:00 a.m. – *Break*
- 11:30 a.m. – *Frédérique Leichter-Flack (Paris 10 University), Second Generation, Third Generation, and State Political Postmemory : Holocaust and Creation in Contemporary France*
- 12:15 p.m. – *Sonali Thakkar (University of Chicago), Blood and Imagination: Adoption and Postmemory in Contemporary Fiction*
- 1:00 p.m. – *Lunch*

AFTERNOON

- 2:30 p.m. – *Douglas Irvin (Rutgers University), Traditional Midwives and Postmemory in Cambodia*
- 3:15 p.m. – *Assumpta Mugiraneza (Iriba Center, Kigali), Transmission of Childrens' Names and Postmemory in Rwanda*
- 4:00 p.m. – *Break*
- 4:30 p.m. – *Nela Navarro (Rutgers University) and Tom LaPointe (Bergen Community College), Educational Spaces : Erasing and Embracing Postmemory*
- 5:15 p.m. – *Bachir Souleymane Diagne (Columbia University), Closing Remarks*
- 6:00 p.m. – *Conference ends*

EXHIBITION APRIL 10-MAY 4, 2013

**CAMBODIA, THE MEMORY WORKSHOP:
ARTWORKS BY VANN NATH, SÉRA,
AND EMERGING CAMBODIAN ARTISTS**

*Columbia Maison Française, East Gallery, Buell Hall
The Italian Academy for Advanced Studies*

Exhibition Curated

by Soko Phay-Vakalis and Pierre Bayard

This exhibition will feature seventy works of visual arts (paintings, drawings, photographs) made by the great contemporary artists Vann Nath and Séra (both survivors of the genocide), as well as works by emerging artists who were invited to create artworks evoking the genocide during three "memory workshops" held at Bophana Center between 2008 and 2012. This exhibition will highlight the dynamism and the strength of creation of three generations of Cambodian artists. The diversity and the polysemy of their artworks testify also to the passage from I to we, from an intimate way of living and thinking to a collective consciousness.

EXHIBITION LOCATIONS:

Columbia Maison Française, East Gallery, Buell Hall

*Columbia campus entrance
at 116th Street and Broadway
www.maisonfrancaise.org*

Works by Vann Nath and Séra

*Gallery hours: Monday–Friday; 12:00 p.m. to 5:30 pm;
also open first and last Saturdays, April 13 and May 4,
12:00 p.m.–5:30 p.m.*

The Italian Academy for Advanced Studies

*1161 Amsterdam Avenue (south of 118th Street)
www.italianacademy.columbia.edu*

Drawings by Séra and works by 11 young

Cambodian Artists: Bor Hak, Both Sonrin, Chea Sereyroth, Chin Borey, Kong Channa, Long Raksmei, Nov Cheanick, Pen Robit, Lim Sokchanlina, Tes Vannorng and Tith Kanitha
Gallery hours: Monday–Friday: 9:30 a.m.–4:30 p.m.

Public exhibition opening: April 10, 6–8 p.m.

Performance by Séra at 6:30 p.m.



season OF CAMBODIA

New York City will host more than 125 artists from Cambodia for a major celebration of Cambodian arts, culture, and humanities when Season of Cambodia lights up the city's cultural landscape in April and May 2013. Distinctive works from master and emerging artists and scholars—in ritual, music, visual arts, performance, dance, shadow puppetry, film, and academic forums—will be presented by 30 of New York's most renowned arts and educational institutions, marking an unprecedented city-wide partnership initiative to celebrate one of the world's most vibrant and evocative cultures.

This historic collaboration featuring pioneering artists and organizations from Phnom Penh and Siem Reap comes at a critical moment in Cambodia's artistic revival. Only one generation ago the Khmer Rouge regime (1975-1979) set out to eliminate the artists and intellectuals who comprised Cambodia's flourishing artistic community; as many as 90% of them died.

As a "living arts" festival initiated by Phnom Penh-based NGO Cambodian Living Arts, Season of Cambodia serves as an international platform that not only promotes opportunities for cultural and artistic expression in a country where half of the population is under the age of 25, but also helps pave the way for long-term partnerships between members of Cambodia's arts community and pre-eminent artists and cultural institutions in New York City and around the world.

Performances and exhibitions for Season of Cambodia will run from Wednesday April 3 to Sunday May 26, 2013, with opening ceremonies scheduled to coincide with Cambodian New Year on Saturday, April 13. Leading cultural and educational institutions such as Asia Society, Brooklyn Academy of Music (BAM), Columbia University, Cornell University, Works & Process at the Guggenheim Museum, Lower Manhattan Cultural Council, Metropolitan Museum of Art, New York University, Parsons The New School for Design, Rutgers University and Arts Brookfield will participate in Season of Cambodia.

For more information, please visit www.seasonofcambodia.org

Khmer Arts Ensemble featuring Chao Socheata (left),
Mot Pharan (center), Sao Phirom (bottom from left),
Sao Somaly and Ros Chinda in Sophiline Cheam Shapiro's
A Bend in the River, performing April 9-14
at The Joyce Theater. Credit: John Shapiro





Royal Ballet of Cambodia
performs Legend of Apsara Mera,
performing May 2-4
at Brooklyn Academy of Music

(artabsolument)

L'ART DES MOTS ET L'ABSOLU DES IMAGES

www.artabsolument.com